



الفكر المعاصر

يونيه ١٩٦٦

العدد السادس عشر

● الثورة تغيير، والتغيير
لا يكون تبديلاً عشوائياً، بل
يجب، تشييداً لبناء جديد يقوم
مقام مكان البناء الذي تداعى وانهار

● الاشتراكية العربية نتيجة
حتمية فرضها الواقع العربي
كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم
في النصف الثاني من القرن العشرين

● الفكر كما عبر عنه ميشاقنا
الوطني فكري يتصل بالعمل
انصبالاً إيجابياً لتحريك الواقع
وتشكيله من جديد

● الدين قاعدة نتخذ منها
الحياة منطقاً في
مواجهة العدم وفي كسر
حدة الرتابة والدورة

●● بقلم رئيس التحرير

●● خاطرة حول الميثاق في عيده الرابع ، للدكتور
زكي نجيب محمود ●● الاشتراكية العربية وتفسير
التاريخ ، تفسير ميثاق لجمعية الحل الاشتراكي للدكتور حسين
فوزي النجار ●● الثقافة في الميثاق ، وكيف أنها ثقافة مجزوع
وليست ثقافة فرد للاستاذ محمود محمود ●● النظرية الفلسفية
في الميثاق للدكتور يحيى هويدي

●● محمد إقبال .. والفكر الديني الحديث ، في مناسبة
الاحتفال بفيلسوف الذات الاسلامية للدكتور عبد القادر محمود
●● نقد ديوى لمنطق القدماء ، للاستاذ سيد اسماعيل هل

●● لا أحد ينتظر جودو ، تأويل جديد لفكرة الخلاص
في مسرح سمويل بيكيت للاستاذ مصطفى ابراهيم مصطفى
●● سيسل داي لويس وأزمة العصر ، تقديم الشاعر
الانجليزى من خلال شعره في الثلاثينات للاستاذ محمد على زيد .

●● نجيب محفوظ .. والثروة ، تقوم نقدى لأحدث
أعمال الكاتب الكبير للاستاذ ابراهيم الصيرفى .

●● ألبير كامى .. للاستاذ جلال المشرى .

●● مع مهرجان الشعر [د . زكى نجيب محمود ، د . عبدالعزيز
الأهواى ، صالح جودت ، المعوضى الوكيل ، د. نعمات أحمد فؤاد]
علمية الأدب ، ثورة اللامعقول ، جورج ديهامل ، أندرا
غاندى ، عبد الهادى الجزار ، آدم حنين ، نهان عاشور .

●● مناقشات مفتوحة .

هذا العدد

٤ ص

قضايا فكرية
من الميثاق

٦ ص

تيارات فلسفية

٢٢ ص

أدب ونقد

٥١ ص

شبكة كتب الشيعة نيار الفكر العربى

٦٨ ص

رأى فى كتاب

٧٩ ص

لقاء كل شهر

٨٠ ص

ندوة القراء

هذا العدد

يصدر هذا العدد وقد انقضى على عيد الميثاق الرابع بضعة أيام، فكان مدار الحديث في دوائر المثقفين على اختلاف درجاتهم ، وحق له أن يكون لأنه وثيقة لا تقتصر أهميتها على كونها أداة فكرية لتنظيم الحياة العملية في مرحلة من أعظم مراحل تاريخها ، وأعلى مرحلة انتقال الأمة العربية من عهد سادة الإقطاع والاستغلال والاستعمار الأجنبي إلى عهد يريد أن تكون السيادة فيه الحرية بشئ وجوها من حرية سياسية ، إلى حرية اجتماعية واقتصادية ، يجد فيها الفرد الإنسان كرامته ، قرأت مجلة الفكر المعاصر أن تسهم في الاحتفال بهذا العيد الرابع للميثاق إسهاماً يتفق مع رسالتها الفكرية وهو أن تترك لنفر من مفكرينا أن يتناولوا جوانب مختلفة منه بالتحليل الدقيق حتى يتاح لأصحاب الفكر منا أن يتعمقوا مفاهيم هذا الميثاق تعمقاً يزدادون به وعياً ، ثم يزيدون - بدورهم - وهي الناس به ، وأول ما يلقاه القارئ في هذا العدد من هذا الباب صورة موجزة مركزة يحاول بها كاتبها أن يصور مواطناً نشأ على مبادئ الميثاق فن أي طراز يكون ، وما هي مختلف العوامل التي تدخل في تكوينه من جديد ومن قديم ، ومن علم نظري وتطبيق ، ومن إيمان ديني وتمثل لطائفة من القيم الإنسانية العليا . ثم يأتي بعد ذلك مقال كتبه مؤرخ عربي نظر إلى جانب التاريخ من الميثاق لينتهي به بحثه إلى أن الميثاق يحمل في طيه صورة فريدة من الاشتراكية ، وهذه بدورها تحمل في ثناياها أسلوباً خاصاً في تفسير التاريخ يختلف عن النظرية الماركسية في هذا العدد . وقد اقتضاه الحديث في هذا الموضوع أن يتناول نقطة هامة هي نقطة الحتمية التاريخية كيف فهمت في النظرية الماركسية وكيف نفهمها نحن في ميثاقنا . مقررأ - بحق - أن حتمية الاشتراكية العربية يستحيل فهمها إلا على ضوء الحقائق المحددة المهيئة التي وقعت في تاريخنا الحديث فأحدثت ما أحدثته من نتائج لم يكن من وقوعها مناص . وثائق بعد ذلك مقالة عن الثقافة والميثاق يستفيض فيها كاتبها بالفكرة القائلة إن الثقافة لا يتم معناها إلا إذا نظر إليها من حيث هي نشاط جماعي ، وتلك هي الروح نفسها التي تسود في الميثاق عن الثقافة كلها ورد لها ذكر فيه ، ولعل من أهم ما أوضحه لنا الكاتب في مقاله هذا التفرقة الحاسمة بين الثقافة والحضارة من حيث أن الأولى فكر في الرموس والثانية طرائق عيش . ثم يتلو ذلك مقال يسأل فيه كاتبه هل قدم لنا الميثاق نظرية فلسفية ليجيب على سؤاله بنفسه وهو أن ثمة في الميثاق نظرية فلسفية فيها من الإضافات الجديدة ما يفتح للفكر العربي المعاصر أن يفخر بطاقته الخلاقة ، هل أن كاتب المقال يؤكد أن هذه النظرية الفلسفية ليست من قبيل النسق المطلق الذي لا يتقص ولا يزيد بل إنها كالتيار المتدفق يتجدد ويزداد مع تجدد الحياة وازدهارها . ذلك فضلاً عن مناقشة الكاتب لموضوعات لها أهميتها الفكرية في محيطنا الثقافي فهو مثلاً يناقش الفكرة القائلة بأن الاشتراكية العربية اشتراكية قائمة برأسها وليست فرعاً من الاشتراكية العالمية ، ثم يناقش تلك الحرية والعدل وإمكان اجتماعهما في مجتمع اشتراكي واحد كجسمنا ، وغير ذلك من موضوعات فكرية .

حتى إذا ما فرغ القارئ من هذه النظرات الميثاقية دخل في باب التيارات الفلسفية ليجد هنا مقالين : أحدهما عن محمد إقبال والفكر الديني الحديث نشره في مناسبة الاحتفال بهذا الفيلسوف المسلم المصري الكبير ، الذي جاء استمراراً لأعلام أحيوا الثقافة الإسلامية في عصرنا هذا لإحياء يجعل تلك الثقافة واضحة المعالم على ضوء الفكر الحديث والفلسفة المعاصرة ، فنذ الأفقاني

والإمام محمد عبده وهذه الحركة الإحيائية تشغل القادة منا ، وجاء المقاد يحمي بعدها في الطريق ثم جاء إقبال ليكون الصقلم
جميعاً بتيارات الفكر الأوروبي وفي القدرة على وصل ثقافته الإسلامية بثقافة العالم الراهنة . ثم تأتي المقالة الأخرى لتحديثنا عن
جون ، ديوى الفيلسوف الأمريكى الحديث وكيف واجه بالنقد الأصل منطق القدماء ليقم مكانه منطقاً جديداً يتفق مع الفكر
الجديد ، وذلك أنه ما دام الفكر الإنسانى يتغير مع تغير المراحل الحضارية ، ثم ما دام المنطق إن هو إلا الصورة المجردة
للطريقة التى يفكر بها الناس فى مشكلاتهم النظرية والعملية على السواء ، إذن فلا بد أن نلتصق لأنفسنا أصولاً منهجية للتفكير
تناسب عصرنا على نحو ما فعل اليونان الأقدمون حين اتسوا أصولاً منهجية تناسب طريقتهم فى معالجة مشكلاتهم .

ثم يأتي باب الأدب ونقده ليجد القارئ هنا أيضاً مقالين : أولهما عن بيكيت فى مسرحيته « لا أحد ينتظر جودو » فيحلل لنا
الناقد هذه المسرحية ليبين لنا جانباً هاماً من جوانب الإنسان المصرى فى قلقه الدائب وفى سيره الذى يحيط به هنا وهنا دون أن
يكون له هدف محدد واضح ، ومن هنا تراه كثيراً ما ينتظر ويطلق الانتظار لعل يفوته أن تتحقق ، مع أن يفوته هذه غير ذات
حدود أو معالم تجعل تحقيقها أمراً ممكناً . فكأنما جوهر هذا الإنسان القلق فى عصرنا هذا هو الانتظار دون الوصول ، هو مجرد
الحضور والمثول دون السير المجدى . وأما المقال الثانى فمن الشاعر سيل داي لويس وهو واحد من مجموعة الكتاب والشعراء
الذين ظهروا فى عشرينات هذا القرن وما بعدها ، وحمل لهم اللواء ت . س . أليوت ليثورا معاً على الحاضر القائم الذى
لم يكن يتفق وآمالهم غير أنهم لم يحاولوا الحرب منه ، بل طفقوا يقاومونه ليغيروه بحيث تجب الصورة الجديدة محققة لوجود
إنسانى جديد ، وكان هؤلاء الكتاب والشعراء قد علقوا رجائهم بأدى ذى بدء بأصحاب الفكر اليسارى ، لكنهم لم يجدوه بحيث
ظنوا فتخلوا عن الوسيلة دون أن يتخلوا عن الهدف باحثين لهذا الهدف عن وسائل أخرى أكثر فاعلية .

ثم يأتي باب الفكر العربى المعاصر وفيه تقديم لأحدث ما أنتجه قصاصنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ وهو قصة « ثرثرة
فوق النيل » التى تقرؤها فتضع أصابعك على أركان مهمة فى البناء الفكرى لهذا الكاتب القدير .

ونطالع بعد ذلك رأياً فى كتاب « أليير كاي . . محاولة لدراسة فكره الفلسفى » لنجد نقداً مؤداه أن أليير كاي رجل
الفكر والعمل عنده شئ واحد ، بحيث يتمزج علينا - فى رأى صاحب هذا الرأى - أن نفصل فيه بين الفنان والمفكر أو
بين فيها الشاعر والنائر . ومن هنا كانت كل محاولة لدراسة فكره الفلسفى بمنزلة عن تجاربه الحية وخبراته الوجودية بمحاولة
من الخطورة بمقدار ما فيها من الخطر .

وأخيراً يبلغ هذا العدد ختامه على الصورة التى تمودها القارئ ، وهى أن يجد لقاء فكرياً مع أحداث العالم الثقافية ،
وفى هذا العدد بصفة خاصة سيجد لقاء فكرياً حدث فى غرة بمناسبة إقامة مهرجان الشعر السابع هناك . وبعد اللقاء تأتى
ندوة القراء التى يجتمع القراء فيها بعضهم مع بعض .

يحيى التميمي

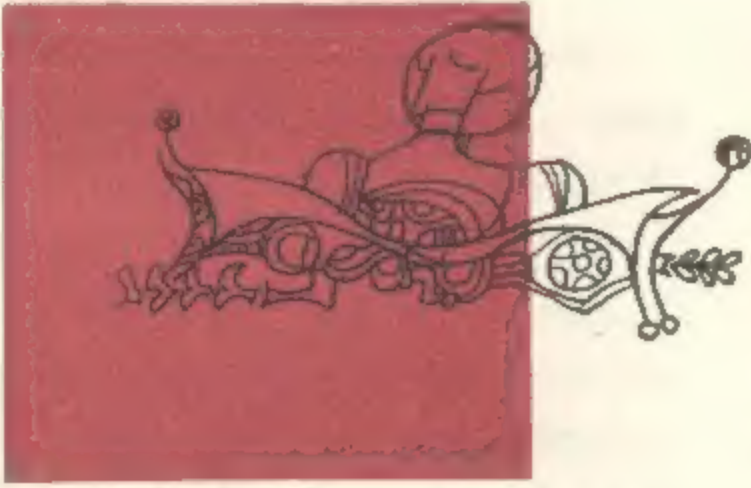
خاطرة حول الميثاق

دكتور زكي نجيب محمود

• الدبير التاريخي - رموز وازداد الانساني
يقدر بها ما يقدر ان يكونه اهل الوطن
الى الاختلاف بينهما نمتد حقيقا لغاية
وتلغاه

• ان ساجنا التي نمتد نمتد نمتد
نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد
نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد
نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد

• الثورة نمتد نمتد نمتد نمتد
نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد
نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد
نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد نمتد



في عيده الرابع

إن من يؤرخ للفكر العربي الحديث ، لا بد واقف عند ميثاقنا الوطني ، وقفة طويلة ، لأنه - ولا شك - واجد فيه نقطة التقاء لخطوط فكرية كثيرة ، تنبثق من عدة ينابيع ، وتعالج بلمسات عريضة قوية ، شتى جوانب الحياة ، ثم تلثم آخر الأمر في صورة فكرية ، تعبر عما يعتلج في صدور الجماهير ، وفي أفئدتهم ورموسهم ، ولقد عنى أن أصور لنفسي رجلاً صبغت ثقافته العقلية وفق أدنى الميثاق ، لأنظر من أى طراز يكون ، فوجدته رجلاً ، يقف في قمة لحظة الحاضرة الراهنة ، يتلقى بصدر رحب ، وبذهن متفتح ، مختلف التيارات الفكرية ، التي يعج بها العالم من حوله ، لا ليقف منها موقفاً سلبياً ، كالمفرج الأصم ، على مسرحية ، تدار أمامه أحداثها ، ثم لا يكون لها شأن به ، ولا له شأن بها ، بل يتلقاها عن وعى عميق ، ومشاركة فعالة فيعطى كما يأخذ ، ويعاون بالرأى

كما يعان ، فهو لا يصد عن سماعه وبصره ما يقوله الآخرون ، لا يصد ذلك عن تعصب ، أو عن عقد ركبت في نفسه ، تفقده الثقة بنفسه حيناً ويتعالى بها على سواه حيناً آخر .

لكن صاحبنا إذ يغمس نفسه في فكر عصره ، وفي مشكلات عصره ، فهو إنما يفعل ذلك بعد أن يكون قد امتص رحيق تراثه الفكري ، ليجنى من أسلافه الأجداد ، بمثابة الحلقة من سلسلة تاريخه القومي ، وليقابل عالمه الفكري المحيط به ، لا مقابلة من خلا ذهنه من كل مضمون غمزه ، بل مقابلة من يحمل في طيه حضارة ، هي أعرق الحضارات وعقيدة هي صفوة العقائد ، ثم تراه فوق اختزانه لماضيه ، وفوق مشاركته لحاضره ، قد آمن بقدره الإنسان على تشكيل مصيره ، وفق حاجاته ومثله ، لأنه آمن بأن سير التاريخ مرهون بإرادة الإنسان ، يغير بها ما يشاء أن يغيره ، ابتغاء الوصول إلى

أهداف رسمها لنفسه ، تحقيقاً لغاياته وآماله .
لكنه لكي يأخذ من الناس فكراً ، ويعطيهم
فكراً ، لا بد له من نقاش حر ، ومن قدرة على
نقد نفسه ونقد الآخرين ، كما لا بد له من صفة
الهدوء العقلي ، التي تتيح لصاحبها أن ينظر إلى
الأمور ، نظرة المنطق الصارم ، الذي يستدل النتائج
من مقدماتها استدلالاً سليماً ، دون أن تلفحه نيران
الانفعال ، فتسوقه إلى هنا وإلى هنا ، وهو لا يدرى
إلى أي خاتمة يساق ، ولما كانت المناقشة الحرة
لختلف الأفكار ، والنقد التزيه البناء ، والمنطق
السديد الذي يبرأ من هوج الانفعال ، ولا يبتغي
سوى الحق ، لما كان هذا وهذا وذاك جميعاً ،
لا يستقيم إلا مع حصيلة من العلوم الطبيعية الحديثة
مضموناً ومنهجاً — كان صاحبنا حريصاً ، شديد
الحرص ، على مسامرة العلم ، دراسة وتدريباً ،
وعثاً وتطبيقاً ، فهو يصير — باديء ذي بدء — على أن
يغترف ابنه من العلم بمقدار ما تسعفه في ذلك
مواهبه الفكرية ، بحيث لا يفوت عليه ولا على أمته
شيئاً مما يمكن أن يسهم به في هذا المجال ، ثم هو
يصير — لنفسه ولابنه معاً — على ألا ينحبس ذو العلم
في بروج معزولة عن الناس ، سواء أكانت تلك
البروج مشيدة من عاج أو من حديد ، إذ الناس
لا يعينهم عالم غلق دون نفسه أبوابه ، وراح يبحث
لنفسه في خلأ ، متنعماً بعيشه أو متعشفاً ، إنما

يعينهم أن يروا ذلك العالم منشغلاً بمشكلاتهم ، يصب
عليها بحوثه العلمية ليحلها لهم . فترقى حياتهم وحياته
معاً .

إن صاحبنا الذي صيغت ثقافته العقلية على
مبادئ ميثاقنا الوطني يأبى أن يضع وقتاً وماله
 وجهده فيما يسمونه « العلم للعلم » ويحتم أن يكون
« العلم للجميع » ، بل إنه لا يكاد يفهم ، كيف
يمكن أن يكون العلم لذاته ؟ كيف يمكن أن يكون
العلم بغير موضوع ؟ فإذا كان لا بد للعلم من
موضوع فإذا يكون الموضوع إلا أن يكون مشكلة
صادفت الناس في حياتهم العملية ، فاضطلع هو
بمحاولة حلها ؟ فنحن نزرع الأرض — مثلاً —
وللزراعة آفات تفسده ، وتضيع علينا بهذا الإفساد
ثروة طائلة كل عام . . فهل نترك هذه المشكلة بغير
بحث وحل ، لتصرف إلى بحوث علمية أخرى بغير
تطبيق ؟

إننا نريد — وهذا مثل آخر — أن نصنع كل
ما نستطيع صنعه ، مستفيدين بكل إمكانيات أرضنا
وبكل قدرات علمائنا ، حتى نستقل بذواتنا ،
ولا نظل عيالاً على غيرنا ، لكن هذه الصناعة
لا تقوم لها قائمة بغير العلم ، ثم العلم ، ثم مزيد من
العلم ، فهل نترك هذه الحاجة الملحة ، لا ننشغل
بقضاها ، لكي ننصرف إلى بحوث علمية تطير منا
شعاعاً ، في خلأ لا تغني أحداً من فقر ، ولا تكسو



أحداً من عرى ، ولا تشيع أحداً من جوع ؟ كلا ،
إن صاحبنا ليرفض هذا الموقف الشاذ ، ويصر
لنفسه ، ولغيره من زملائه العلماء ، على أن يكون
علمهم للناس وحياتهم ، لا للأبهة والزينة وطلاوة
المظهر .

إن صاحبنا الذى نتحدث عنه ، مضطلع بثورة ،
والثورة تغير ، والتغير لا يكون تبديلاً عشوائياً
لمجرد التبديل ، بل يكون تشييداً لبناء جديد ، يقوم
مكان البناء الذى تداعى وانهار ودكت جدرانها ،
فهل رأيت منزلاً يشيد بغير خريطة مرسومة فى
أيدي البنائين ليسيروا فى عملية البناء على نهجها ؟
فما بالك والمنزل الجديد الذى يراد تشييده هو الوطن
من جنوبه إلى شماله ، ومن شرقه إلى غربه ؟ نعم ،
هو الوطن بمعناه الكبير لا بمعناه الصغير ، فقط ،
هو الوطن العربى كله ، الذى ليس وطننا الصغير
إلا جزءاً منه لا يتجزأ . وإذن فلا بد من خطة
ترسم ، ولا خطة بغير بحث سابق ، وبغير إحصاء
ودرس لنضمن أن ينجى العمل مسدداً ، إلى هدفه
المرسوم ، ومثل هذه الخطة المفصلة هو نفسه وبعينه
ما يطلق عليه اسم « العلم » فالعلم تخطيط لحل
المشكلات ، ولتجديد الحياة ، وإذا رأيت علماً
مزعوماً لا يخطط لشيء ، ولا يحدد شيئاً فقل عنه
إنه أى شيء إلا أن يكون علماً بمعناه الصحيح .

تلك هى عقيدة صاحبنا ، الذى صيغت ثقافته
العقلية ، على مبادئ ميثاقنا الوطنى ولذلك فهو يفرع
من هذه العقيدة تفريعاً هاماً ، وهو أن يتصدى
للتجربة فى إقامة حياته الجديدة على هذا الأساس
العلمى المخطط ، وما دامت كل تجربة معرضة
للسواب وللخطأ ، حتى تستقيم النتائج ، فهو على
استعداد لاحتمال الخطأ بغية الوصول إلى الصواب ،
لا يخشى من ذلك شيئاً ولا يستحى منه ، لأنه صفة
ضرورية أصيلة فى كل حياة علمية منتجة ترفض
رغصاً قاطعاً ، أن تنقل عن سواها النتائج معدة جاهزة
فصلت على جسم آخر غير جسمها ، وتعرضت
لتفصيلات أخرى غير تفصيلات ظروفها ، نعم إنها
ترفض ذلك النقل الحرفى عن سواها ، على الرغم من
أن مثل هذا النقل ، يجنبها الوقوع فى الخطأ ،
ولا يقدم لها إلا الصواب ، لكنه كذلك يسلبها صميم
الحياة ولها ، لأنه يسلبها النبض والتنفس معاً .

على أن صاحبنا هذا فى حياته العلمية الجديدة
هذه ، لا يزل — كما زل سواه — بأن يتوهم أنه مع
العلم لا يكون إيمان بالله واستمسك بالقيم الروحية
كلها ، فى ديانتنا السمحة ، بل إنه لموقف أن هذا
الإيمان نفسه ، وهذه القيم الروحية نفسها ، هى التى
تحثه على أن يحيا حياته حراً كريماً .

زكى نجيب محمود



الاشتراكية العربية وتفسير التاريخ

تشعبت النظرية الماركسية وتفرعت حتى مست كل جوانب الفكر والحياة ، فكان لها في الفلسفة منهج ومثال وفي الاقتصاد نظرية ومدلول ، وفي الدولة والنظم السياسية غاية ومفهوم ، وفي التاريخ والتطور فكرة وقاعدة ، صاغت منها للحياة قبا جديدة ، وبلت في التنبؤ وإن أنكرته من الناحية الميتافيزيقية وردته إلى الجدل المادى ، فأخلف الزمن وأخلفت الأحداث نبوءتها ، فلم تتحقق النظرية الماركسية في أكثر الدول الرأسمالية تقدماً ، بل عدتها إلى دول ما زالت تمر في مرحلة الاقطاع لم تبدأ ثورتها الصناعية ، ولم تقض على الفروق القومية سعياً وراء العالمية ، بل لجع الجدل والخلاف حتى بين الدول التي دانت بالماركسية واتخذت منها أسلوباً للحياة ونمطاً للفكر .

وبدأ الفكر الاشتراكي ، كما بدأ الفكر الرأسمالي يبحث عن نظرية أجدى توفيقاً بين الفردية والجماعية ، وأكثر إعلاء لكرامة الإنسان ، وأشد توقيراً للحياة على الأرض ، وقام بين الاثنين فكر

جديد يبحث عن ذاته ومصيره ، إذ لم يكن أصحابه ممن يمتنون إلى الرأسمالية فيفكرون في تطويرها ، ولم يكونوا من هواة الماركسية أو محترفيها فيعملون على ترويحها ، أو يطبعونها بالطابع الذى يستوى غيرهم إليها وإنما أخذوا ينظرون إلى واقعهم فيفكرون في تطويره إلى النمط الذى يحقق لهم الخير والمنفعة ، ويحفظ عليهم تقاليدهم ومثلهم وما درجوا عليه من قيم ومعتقدات . لم تسبهم النظرية بقدر ما استهوام المضمون ، ولم يجذبهم الشكل بقدر ما جذبهم الغاية ، فإذا كان المضمون هو تحقيق الكفاية والعدل ، وإذا كانت الغاية هي تحقيق مستوى أرفع للمعيشة ، فليتنظروا في أى السبل أجدى لتحقيق المضمون ، وأى الوسائل أكفل بتحقيق الغاية .

ولعلنا نعود إلى الميثاق فنستهدى تلك النظرة الجديدة واقعها الأصيل لنقيم لها فلسفة ونصنع لها فكراً يربط بين الشكل والجوهر وبين المضمون والغاية . ففي الباب السادس عن « حتمية الحل الاشتراكي » ما يلى :

● كان لتعدد صور الاشتراكية وطرق تطبيقها في البلاد المختلفة ما برهن على أن الاشتراكية كأسلوب للحياة تحقق غاية ما يصبو إليه الإنسان من الكفاية والعدل ، ولكنها كمنظريه في حاجة إلى التحوير والتعديل .

الاشتراكية العربية حتمية تاريخية ، فرضها الواقع ، وفرضها الآمال العريضة للجماهير ، كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم في النصف الثاني من القرن العشرين .

لا نستطيع أن نمنح حتمية الاشتراكية العربية ما لم نع تلك الحقائق المحددة التي تنأى بها عن الفلسفة الماركسية ، ونجعلها أقرب ما تكون إلى الفلسفة البرجماتية من حيث الواقع والغاية .

الفرد والمجموع

فإذا كانت غاية الإنسان في حياته على الأرض ، أن يحقق السعادة لنفسه ، وأن يجني ثمرة جهده لتحقيق مبتغاه من السعادة ، فإن هذه السعادة لا تكتمل إلا بسعادة الآخرين . ولما كان الإنسان أنانياً بطبعه فإن سعادة الآخرين نعيم وتتضاءل في تفكيره أمام سعادته ، وتدفعه الأنانية إلى سلوك يجني على غيره ويقضي على ما يصبو إليه من سعادة .

ولكن الآخرين قد يعوقون سعادة الفرد ويمنعون ذاتيته من النمو والتفرد بما يفرضونه عليه من قيود لصالحهم ، فيجني المجموع على الفرد بما لا يجني الفرد على المجموع .

وتقف النزعتان متعادلتين لا تتفقان ، فأعلام الفردية يرون سعادة المجموع في سعادة الفرد أو العدد الأكبر من الأفراد ، ومنهم من يغلو فردي سعادة الفرد وحده هي المعيار الحقيقي للكمال

دكتور حسين فوزي النجار

« إن الحرية الاجتماعية طريقها الاشتراكية » .
« إن الحرية الاجتماعية لا يمكن أن تتحقق إلا بفرص متكافئة » . « أمام كل مواطن في نصيب عادل من الثروة الوطنية » .
« إن ذلك لا يقتصر على مجرد إعادة توزيع الثروة الوطنية بين المواطنين ، وإنما هو يتطلب أولاً وقبل كل شيء توسيع قاعدة هذه الثروة الوطنية ، بحيث تستطيع الوفاء بالحقوق المشروعة للجماهير الشعب العاملة » .
« إن ذلك معناه أن الاشتراكية بدعائيتها من الكفاية والعدل هي طريق الحرية الاجتماعية » .
« إن الحل الاشتراكي لمشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي في مصر وصولاً ثورياً إلى التقدم — لم يكن افتراضاً قائماً على الانتقاء الاختياري وإنما كان الحل الاشتراكي حتمية تاريخية ، فرضها الواقع ، وفرضها الآمال العريضة للجماهير ، كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم في النصف الثاني من القرن العشرين » .

الإنساني ، فإذا تعارضت منفعة الفرد مع منفعة المجموع ، كان للفرد أن يستهدي منفعته دون منفعة المجموع . وأعلام الجماعة يرون أن سعادة المجموع هي سعادة كل فرد من أفراد ، وأن ما يعود على المجموع من نفع ينال بالتالي كل فرد من أفراد المجموع . ومنهم من يفلو فيرى نفعية منفعة الفرد في سبيل منفعة المجموع .

وبلغت نزعة الفردية ذروتها على يد « جيري بنتام » صاحب المذهب المنفعة ورائد الفردية الحديثة ، وبلغت النزعة الجماعية ذروتها في نظرية « الدولة » المطلقة وتمثلتها تعاليم ماركس التي حاولت أن تطبع المجموع كله بطابع واحد من العمل والانجذابات وتخضعه لقاعدة حتمية من قواعد الحركة والتطور .

إلا أن الفردية أدت إلى التفاوت الطبقي ، وأبرزت الثورة الصناعية هذا التفاوت الطبقي بين طبقة الممولين وطبقة العمال وأدت في النهاية إلى سيطرة الممولين على جهاز الحكم ، فأصبح كل أمل للعمال في التغيير أو الإصلاح عن طريق التشريع أملاً ضائعاً ما دامت سيطرة الممولين قائمة .

ومن هنا جاءت الماركسية بفكرة « الثورة للتغيير » فلا سبيل للقضاء على حكم البورجوازية إلا بالثورة التي تطيح بالنظام البورجوازي ، وتحقق سيادة « البلوريتاريا » .

ولكن التجربة التي خاضتها الماركسية برهنت في النهاية على أن الجماعة المطلقة لا تحقق الخير المنشود ، ومن ثم كانت التعديلات العديدة التي أدخلت على النظام وكان آخرها إقرار مبدأ الحافز الفردي في الربح ، والتي تناولت الشكل دون أن تتعرض للجوهر « تخفيفاً لقيود الجماعة الحادة » .

وكان لعدد صور الاشتراكية وطرق تطبيقها في البلاد المختلفة ما برهن على أن الاشتراكية كأسلوب الحياة تحقق غاية ما يصبو إليه الإنسان من الكفاية والعدل ، ولكنها كنظرية في حاجة إلى التحرير والتعديل .

ونؤكد عبارة الميثاق السابقة هذه الحقيقة من التسليم بأن الاشتراكية هي طريق الحرية الاجتماعية ، وأن الحرية الاجتماعية لا تتحقق إلا بفرص متكافئة في نصيب عادل من الثروة ، على أن تتسع قاعدة الثروة حتى تفي بالحقوق المشروعة للجماهير الشعب . وحتى تتسع قاعدة الثروة لا بد من حل لمشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي في مصر ، ولا حل لها غير الحل الاشتراكي ، وهو حل يفرضه التاريخ ويفرضه الواقع ، كما يفرضه « الآمال الرقيقة للجماهير » والتغير الذي طرأ على العالم في النصف الثاني من القرن العشرين .

حتمية الحل الاشتراكي

وقبل أن ننضم في تحليل هذه العوامل التي أدت إلى حتمية الحل الاشتراكي لمشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي ، علينا أن نقف قليلاً أمام الحتمية في الفكر الماركسي وحتمية الاشتراكية العربية التي أصبحت بنظرتها البرجائية تكون مذهباً جديداً في الفكر الاشتراكي .

فالحنمية في النظرية الماركسية ، حتمية تفرضها « المادية الجدلية » التي اتخذ منها ماركس أساساً لما سماه أيضاً « المادية التاريخية » . وفحواها أن المادة وليس الفكر هي التي تحدد طبيعة هذا الوجود ، وأن الصراع الدائب المستمر الذي يفرضه قانون الحركة ليس صراعاً بين الأفكار وإنما هو صراع بين الظواهر المادية ، وهو صراع يقوم على التناقض ، وفي التسليم « بالتناقض » يتفق « هيغل » و « ماركس » من حيث الشكل ويختلفان في المضمون فالجدل أو « الديالكتيك » اتخذ « هيغل » أساساً لفلسفته في التاريخ ، ويراه قائماً على ما في الأفكار من تناقض ، فكل فكرة تحمل في ذاتها نقيضها ، ومن الصراع بين النقيضين تنشأ فكرة أخرى تحمل في ذاتها نقيضها هي الأخرى ومن هذا التناقض بين الأفكار تطرّد حركة التاريخ . وسلم به « ماركس »

الإنتاج قد تكون ملكية الدولة أو الملكية التعاونية ،
أو أية صورة أخرى من صور الملكية التي تتعدد
بتعدد المجتمعات الاشتراكية .

بينما تستلهم الاشتراكية العربية حتميتها هدفاً
محدداً هو : « حل مشكلة التخلف الاقتصادي
والاجتماعي في مصر » . وتقيم دعائمها على
حقائق محددة ليس فيها مجال للفروض ، أو
للأنتقاء الاختياري لنهج معين ، فهي حتمية تاريخية
فرضها الواقع ، وفرضها الآمال العريضة للجماهير
كما فرضتها الطبيعة المتغيرة للعالم في النصف الثاني
من القرن العشرين .

حتمية الاشتراكية العربية

ولا نستطيع أن نسمي حتمية الاشتراكية العربية
مالم نع تلك الحقائق المحددة التي تنأى بها عن الفلسفة
الماركسية ونجعلها أقرب ما تكون إلى الفلسفة
البرجماتية من حيث لواقع والنهاية .

فتاريخ مصر في القرن التاسع عشر والنصف
الأول من القرن العشرين هو الذي أدى إلى الواقع
الذي واجهته الحركة الثورية منذ اضطلعت بمسؤوليات
الجماهير عندما أطاحت بالنظام القديم يوم ٢٣ يولييه
سنة ١٩٥٢ . هذا الواقع الذي تمثل في سيطرة حفنة
من الاقطاعيين على مقدرات البلاد وطموح الجماهير
فساقت الحكم إلى السبيل الذي يصون مصالحها وبحققي
طموحها ، وبدأت هذه السيطرة الاقطاعية عندما
انزع محمد علي ملكية الأرض وخص بها أسرته
وحاشيته وجواريه ورجال جيشه من الترك والجرمكس ،
فنشأت طبقة تركية تدين له بالولاء على قممها أمراء
الأسرة الحاكمة وأصهارها ، وفي أدناها أجناده من
الترك الذين أقطعهم ما يعرف « بالأبديات » من
أراضي الاستصلاح وحتم عليهم زراعتها بأنفسهم
حتى يحملهم على سكنى الريف فتكون له منهم طبقة
تسود الريف وتدين له بالولاء .

هو الآخر أساساً لتفسير التاريخ ، إلا أن ترابط
الأفكار عند هيجل يقابله ترابط المادة عند ماركس ،
وقانون الحركة في عالم الأفكار عند هيجل يقابله
قانون الحركة في عالم المادة عند « ماركس » ، فصراع
التناقض إذن — كما يرى ماركس — ليس صراعاً
بين الأفكار كما هو صراع بين الظواهر المادية ،
وفي هذا النوع من الصراع بين الظواهر المادية تتحدد
فلسفته في التاريخ وهي ما دعاها بالمادية التاريخية أو
التفسير المادي للتاريخ ، ومن هذا التفسير المادي
للتاريخ استوحى فلسفته الاقتصادية والاجتماعية
والسياسية . فالتاريخ تحكمه قوانين ثابتة ، وهو كل
مترابط ، يطرد إلى الغناء في حركة دائبة لا تتغير
حتى يمكننا باستقراء الماضي أن نتنبأ بالمستقبل .
وأقوى ما يكيّف حركة التاريخ هو الصراع الذي
يحكم طبيعة الثورة عند إرادة التغيير . وأقوى
ما يوجهها هو العامل الاقتصادي الذي يتحكم في
الحياة السياسية والاجتماعية .

فحتمية الاشتراكية عند ماركس حتمية
يفرضها قانون الحركة والصراع الدائم في الطبيعة ،
هذا الصراع الذي يقوم عليه جوهر المادية الجدلية
ويعبر عنه « أنجلز » بقوله : « إنما ينبغي أن نبحث
عن في الطبيعة » ، وينعكس منه تفسيره
المادي للتاريخ ، فلا تعنيه حقيقة الواقعة بقدر
ما يعنيه إدراك الفوارق والتناقضات التي تتضمنها ،
وتغدو حتمية الاشتراكية في هذا التفسير اطراداً
لسير التاريخ وليست حلاً لمشاكل التخلف
الاقتصادي والاجتماعي ، وإن افترضت تحقيق
العدالة الاجتماعية بالقضاء على التناقض الطبقي .
فالاشتراكية وإن اتفقت مذاهبها على الملكية العامة
لوسائل الإنتاج ، إلا أنها في كل مذهب من مذاهبها
تتخذ أشكالاً عديدة لعلاج مشاكل التخلف
الاقتصادي والاجتماعي ، بل إن ملكية وسائل

وحرم مناصب الحكم على المصريين وخص بها الأتراك فقامت طبقة صميمة من الترك تملك وتحكم حتى أخذ أفراد من المصريين يتسللون إليها تحت ظروف معينة ، إلا أنهم عندما اندمجوا في الطبقة التركية تنكروا لأصولهم ووصلوا ما بينهم وبين ترك بالمصاهرة واحتذاء المثل التركية في الحياة والسلوك العام .

واتسعت قاعدة هذه الطبقة من المصريين بدخول عناصر جديدة دفع بها الاحتلال إلى الصدارة لتكون نداءً للطبقة التركية دون أن يقتصر من الامتيازات التي تتمتع بها هذه الطبقة التركية حتى يتخذ منها أداة لضرب أحدها بالأخرى على طريقة « فرق تسد » إلا أنها هي الأخرى قد انجذبت إلى الأمر التركية نصهر إليها وتحتذى مثلها في الحياة والسلوك ، رغم ما كان بين الطبقتين من تنافس حمل المصريين أحياناً على إحياء المثل والتقاليد الريفية الطيبة وإن لم يحل بينهم وبين التشبه بالترك في المظاهر و « الأبهة » مما جر على صغارها الدين وعصف بالثروة العقارية لأعيان الريف .

وكان الأجانب قد أخذوا يتسللون إلى مصر ، فقد أفصح محمد علي من صدره لهم ، رغم حنره منهم ، وآثرهم على المصريين فارتفع عددهم من ١٦,١٥٠ في سنة ١٨٤٠ إلى خمسين ألفاً عام ١٨٤٦ وأصبحوا مائة وخمسين ألفاً عام ١٨٧٠ ، وكانت الضريبة التي يفرضها على التجار المصريين ١٠٪ والضريبة التي يفرضها على أقرانهم من الأجانب ٢,٥٪ ، واثالث وفودهم على مصر في أواخر عصر اسماعيل وفي ظل الاحتلال ، وكان مصر كالفورنيا جديدة تجذب إليها طلاب الثراء والمتقنين عن الذهب — كما يقول بعض المؤرخين — وانتهى بهم الأمر إلى السيطرة على الاقتصاد المصري سيطرة تامة .

ولإلى جانب هؤلاء الأفاقيين من الأجانب الذين

امتثلت بهم مصر « وأخذوا يستزفون ثروتها ، كانت رعوس الأموال الأوروبية قد بدأت جولة جديدة من جولات استثماراتها الجشعة في المستحرمات وفي مناطق النفوذ التي تخضع لها ، وتمثلت بهذه الاستثمارات في قروض مالية تحقق عائداً ضخماً من الفوائد المضروبة عليها ، وفي امتيازات استغلال الموارد والمنشآت العامة ، كامتياز قناة السويس في مصر ، وامتياز احتكار التبغ في إيران ، وامتيازات مد خطوط البرق والتليفون والمواصلات والمياه والكهرباء . . الخ ، وقد جاء وقت على مصر كانت أكثر منشآتها ومرافقها ومواصلاتها ملكاً لشركات أجنبية ، حتى الاستثمارات العقارية لم تسلم من السطو الأوربي ، ولم تقتصر عمليات الائتمان الزراعي والعقاري على المرابين وبنوك الرهن — وكانت بنوكاً فردية كل واحد منها ملك لفرد أو أسرة واحدة — بل عدتها إلى تكوين شركات الرهن العقاري التي بلغت استثماراتها المالية ٥٤,٥٦٩,٠٠٠ من الجنيهات عام ١٩١٤ ، أي ما يزيد على نصف جملة رأس المال الأجنبي المستثمر في مصر حينذاك وقدره ٩٢,٠٣٩,٠٠٠ جنيه مصري ، منها ١٢,٣٣٢,٠٠٠ جنيه تستثمرها شركات الأراضي وحدها . مما يدل على أن رأس المال الأجنبي كان يستهدف الربح وحده بأيسر طريق دون أن يقوم بعمليات إنشائية تساعد على تقدم البلاد .

وكادت هذه الاستثمارات الائتمانية تودي بالثروة العقارية ، فقد انتزع البنك العقاري المصري وحده — وهو مؤسسة مالية تكونت في باريس عام ١٨٨٠ برأس مال قدره ٢٧,٥٠٠,٠٠٠ فرنك — ملكية أراض بلغت مساحتها مليون ومائة ألف فدان في الفترة ما بين عام ١٩٠٧ وعام ١٩١٤ . ولا تشمل هذه الاستثمارات الأجنبية التي بلغت قيمتها ٩٢,٠٣٩,٠٠٠ جنيه مصري عام ١٩١٤ — كما

قلنا - شركة قناة السويس ، واستثمارات الدين العام ، وفروع الشركات الأجنبية التي تعمل في الخارج ، وبعض المنشآت الصناعية ، وممتلكات الأجانب من الأراضي والعقارات ، والأموال .

ووجدت هذه الاستثمارات المساهمة والفردية في الاحتلال البريطاني أعظم عون لها على النمو والازدهار ، وتحقيق الأرباح الطائلة والسيطرة على اقتصاديات البلاد ، حتى أصبحت كل أعمال الصناعة والتجارة ورعوس الأموال المستثمرة ملكاً للأجانب .

ولما بدأت الدموية إلى تمصير الاقتصاد المصري على يد ظلمت حرب ، سارع الأجانب وسارع الثروة من المصريين إلى امتلاك أسهم الشركات التي قام بإنشائها ، ففدت مؤسسات بنك مصر هي الأخرى وهي تمثل اقطاءً كبيراً لرأس المال الوطني والأجنبي ، دون أن يكون للممول الصغير نصيب يذكر فيها ، وإن حال بين هذا الممول الصغير والمساهمة قصوره المادي وضيق ذات يده ، مما يقعد به عن الادخار الثمر .

ولما ألغيت الامتيازات الأجنبية عام ١٩٣٧ سارع كثير من الأجانب إلى اكتساب الجنسية المصرية ، وأخذت الشركات المساهمة تضم إلى مجالس إدارتها أصحاب النفوذ حتى تضمن لمصالحها الرواج والحماية ، فكانت سيطرة رأس المال على الحكم بقدر ما ضمت من أصحاب النفوذ والمستورزين

إرادة التغيير الثوري

- هذا هو الواقع الذي واجهته الثورة غداة اضطلاعها بمسئوليات الجماهير ، والذي فرض عليها في مواجهة تحكم الإقطاع أن تقضى على الإقطاع . وفي مواجهة تسخير موارد الثروة نفقة مصالح مجموعة من الرأسماليين ، أن تقضى على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم . وفي مواجهة الاستغلال والاستبداد أن تقيم عدالة اجتماعية .

وهذا الواقع هو الذي حمل الثورة في البداية على تشجيع الاستثمارات الوطنية والأجنبية وتيسير حرية الحركة أمام رأس المال الأجنبي المستثمر في البلاد بما يشجعه على زيادة استثماراته في مصر ، إلا أن التجربة لم تثمر ، وكادت تؤدي إلى تعويق عملية الإنتاج المأمول لدعم الاقتصاد المصري وتحقيق الرخاء القومي ، فصدرت قوانين التمصير ثم قوانين التأمين ، حتى أعلت القرارات الاشتراكية بنقل ملكية وسائل الإنتاج إلى أيدي الشعب .

وكان هذا التغيير الثوري تعبيراً صحيحاً لإرادة ثورية ، استطاعت أن تحول سلطة الدولة من « خدمة المصالح القائمة إلى خدمة المصالح صاحبة الحق الطبيعي والشرعي وهي مصالح الجماهير » كما رفضت « أي قيد أو حد لحقوق الجماهير ومطالبها » عن « وهي عميق بالتاريخ وأثره على الإنسان المعاصر من ناحية ، ومن ناحية أخرى لقدرة هذا الإنسان بدورة على التأثير في التاريخ » .

وهذا الوعي للتاريخ وأثره على الإنسان ، ولقدرة الإنسان على التأثير في مجرياته نطلق الفكر حرراً من كل قيد لتقبل كل التجارب الإنسانية ونعصمه من التعصب ونحميه من كل عقد النقص أو مركباته وهو وعي يفرض على إرادة التغيير أن تتجاوز تجاوباً تاماً مع الآمال العريضة للجماهير التي تنشد الرخاء على أساس من الحرية والعدالة الاجتماعية مما لا يتحقق إلا في ظل الاشتراكية العلمية التي تسلك « المنهج الصحيح للتقدم » في حلها لمشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي . بعد أن غدت الرأسمالية عاجزة عن تحقيق التقدم المنشود .

فالتجربة التي خاضتها الرأسمالية وأدت إلى الانطلاق الاقتصادي والرخاء الاجتماعي في الدول الرأسمالية لم تعد قادرة على المضي في طريقها بنفس القوة التي كانت لها من قبل ، بعد أن فقدت مقومات انطلاقها وقدرتها ، من تسخير العمال لفائدة

وإجلال لعلم الفكر والروح إجلالاً يقضى على كل نزعة مادية ويرد الاشتراكية إلى عالم القيم والمثل التي جردته منها المادية الجدلية .

فالعامل المؤثر في التفسير الماركسي للتاريخ هو الوضع الاقتصادي والبناء الطبقي الذي يقوم عليه ، فالتاريخ سجل لصراع الطبقات ، وهو سلسلة متصلة من الأحداث التي يحكمها هذا الصراع تخضع في حركتها لقوانين ثابتة لا تتغير ، نستطيع بدراستها أن نتنبأ بالمستقبل وتبين اتجاهاته . وليس الفكر فيه إلا انعكاساً لظروف الحياة المادية أو رد فعل لتطور المادة .

ولا تدين الاشتراكية العربية بهذا التفسير للتاريخ مع إيمانها « بأثره على الإنسان المعاصر » مما يراه دعاة الماركسية التقاء قوياً بالتحتمية التاريخية ، إلا أن الماركسية تقف بالتحتمية في حدود جامدة تحكمها قوانين ثابتة ، أما الاشتراكية العربية فالتاريخ لديها واقع تبه لتلمس منه الحكمة والهدى ، وبقدر ما يؤثر في الإنسان يؤثر فيه الإنسان ويطبعه بطابعه فالإنسان قادر على صنع التاريخ وتوجيهه ، بينما تدعه المادية التاريخية ألعوبة في يد الواقعة التاريخية والمحيط الذي يسيطر على الواقعة ويؤثر بالتالي في الإنسان ، تأثيراً قد تتضاءل إلى جانبه القدرية والتسليم بالغيبية .

والحل الاشتراكي لمشكلات التخلف الاقتصادي والاجتماعي حتمية تاريخية ، ولكنها حتمية يحكمها الزمان والمكان ، فلكل بيئة ظروفها الخاصة التي تحكمها وتسيرها ، وهي ظروف قد تخضع لإرادة فرد واحد يستطيع أن يؤثر في التاريخ ويدفعه إلى المجرى الذي يريد ، فما كان تاريخ مصر في القرن التاسع عشر إلا من صنع فرد واحد هو محمد علي ، ويبدو هذا صحيحاً إلى حد بعيد إلى جانب الخطأ الذي ترتكبه المادية التاريخية في إصرارها مثلاً على

الممولين ، ومن استثمار موارد المستعمرات لدعم الاقتصاد القومي وتطوير أدوات الإنتاج في الدول الاستعمارية ، فكان ما نرخته بريطانيا من ثروة الهند ومن مستعمراتها الأخرى دعامة التقدم والرخاء في إنجلترا ، مما لم يعد له وجود أمام القيم الإنسانية الجديدة التي أطاحت بالاستعمار وأسقطت السخرة وأعلنت من كرامة الإنسان .

ولم تعد هذه القيم الإنسانية بدورها تسمح بقيام نظام يحقق تقدم الدولة على حساب الجماهير ، فلا يكون التقدم وسيلة لاسترقاق الجماهير أو استعبادها لصالح الاستغلال الرأسمالي ، أو الاستثمارات المالية ، أو نمو الدولة ، أو تطبيقاً لعقيدة مذهبية تمضي في التضحية برفاحية جبل لحساب جبل آخر لم يولد بعد . وهذه القيم الإنسانية هي التي تروى بالفكر الإنساني آفاقاً جديدة من العلم تبدع مناهج أخرى للعمل من أجل التقدم ، فلم يعد رأس المال القومي في البلاد النامية قادراً على تحقيق التقدم لحل مشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي أمام الاحتكارات الرأسمالية الكبرى ، ما لم يعتمد على المدخرات الوطنية واستثمار هذه المدخرات استثماراً يقوم على الخبرات العلمية الحديثة مع وضع تخطيط شامل لعملية الإنتاج ، مما يحقق الاشتراكية العلمية في مناهجها الصحيح .

فكر اشتراكي جديد

فالاشتراكية العربية نمط جديد من أنماط الفكر الاشتراكي تلم بحتمية الحل الاشتراكي لمشكلة التخلف الاقتصادي والاجتماعي وتراه إحدى طريق لتحقيق العدالة الاجتماعية والحرية السياسية ، وتتفق في هذا مع الأنماط الأخرى للفكر الاشتراكي إلا أنها لا تسلم بالمادية الجدلية وتقوم على تفسير جديد للتاريخ ، وإدراك واضح لظروف الزمان والمكان ، وإيمان عميق بالعلم وبما يحققه من تقدم ،

تفسير تاريخ اليابان قبل «اصلاحات مييجي» Meiji Restoration عام ١٨٦٨ وتفسير تاريخ أوروبا الغربية في العصور الوسطى ، على أساس الفهم الكامل للنظام الاقطاعي وتطوره ، فتجمع بين الاثنين في إطار واحد من التفسير على اختلاف ما كان من تاريخهما في العصور الوسطى ، بل وفي العصر الحديث .

وقد لا ننكر التأثير المادي على التاريخ ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر تأثير الأفكار والمثل ، فاختراع آلة أو الكشف عن طاقة هو بلا شك عملية فكرية حققها سلسلة باهرة من انتصارات العقل والفكر لا تنكرها المادية التاريخية وإن ردتنا إلى أسباب أخرى تراها أجدى بالتقدير والاعتبار ، فما كان اختراع الآلة أو الكشف عن طاقة ليم إلا في محيط ارتقى فيه العلم وتقدمت الصناعة ، أو هي - بعبارة أخرى - حصيلة تطور اقتصادي طويل ممتد . ولكن مما لا شك فيه أن كلا منهما يتوقف على الآخر فما كانت الأفكار لتثمر إلا في مجتمع قد بلغ من التطور حداً تتضح فيه الأفكار وتتأكد المثل ويبدع العقل .

فالتوفيق بين النزعتين أهدي سبيل إلى تبين الحقيقة وجلاء الواقع فإذا كنا نتأثر بالتاريخ فإننا بلا شك نؤثر فيه ، وتنداعى عند هذا قوانين المادية الجدلية ، فإذا كان المادة تأثير على حياة الإنسان ، فإن هذا التأثير لا يتجاوز طبع الحياة بطايعها البارز ويبقى الفكر ليطورها إلى الكمال الذي تنشده .

وهذا التوفيق بين النزعتين هو الذي اهتمت به الاشتراكية العربية فلم تعن بالانظرية قدر ما عنت بالواقع الفعلي للتاريخ . فقامت على خلق نوع من التوازن بين الفردية والجماعية وامتزاج عالم المادة بعالم الأفكار والمثل امتزاجاً يصل بين ماضي الإنسانية وحاضرها ، ويحرر الإنسان من العقد والمتناقضات التي تدفعه إلى الصراع الحاد والثورة الدموية ، فكانت اشتراكية متميزة في إيمانها بالدين ورسالات السماء وحق الفرد في التملك دون السيطرة أو الاستغلال ، والتقريب بين الأفراد باذابة الفروق الطبقة بينها دون الالتجاء إلى العنف والثورة . وكانت في استقرارها للتاريخ أهدي سبيلاً وأجلى منطقاً .

حسين فوزي النجار

كاتبان وجائزة :

أما الجائزة فهي جائزة بوليتزر الأمريكية ، وأما الكاتبان فأحدهما يسمى إدوين يونجر وقد حصل على جائزة بوليتزر في التاريخ عن كتابه « التاريخ السياسي والاجتماعي للاقتصاد الأمريكي في الفترة ما بين ١٨٦٥ - ١٨٧٩ » وفيه يحاول المؤلف أن يجدد مصدر القوة السياسية في سنوات البناء من خلال دراسته الاقتصادية - الاجتماعية للصراع المالي في أمريكا إبان هذه الفترة . أما الآخر

ويسمى أرنست صمويلز فقد حصل على جائزة بوليتزر في التراجم والسيرة لكتابه عن « هنري آدمز » الذي يقع في ثلاثة أجزاء ، الجزء الأول عن « هنري آدمز الشاب » والثاني عن « منتصف العمر » والثالث عن « النور الرئيسي » وفي هذه الدراسة المحددة عن حياة آدمز وأعماله يمحى التركيز الأساسي على ما في حياة آدمز من صراع داخلي ، وعلى تعبيره عما كان لديه من آراء وأفكار .

الثقافة في الميسر

أن أفرق بين الكلمتين : وأسأتمد بعض ما أورده هنا من تعريف وتحديد ، بمقاله ت : س. البيوت في موضوع الثقافة . من أنها نشاط جماعي أكثر منها فاعلية فردية ، مشيراً عند تفصيلات الحديث إلى أن هذه الروح الجماعية في فهم الثقافة ، هي الروح التي تسود «يثاقنا الوطني كلما مس» الموضوع في جانب من جوانبه .

إننا حين نتحدث عن الثقافة قد نعني ثقافة « الفرد » أو ثقافة « طبقة » من الناس أو فئة منهم ، أو ثقافة « المجتمع » بأسره ، غير أن « ثقافة الفرد » تتوقف على ثقافة طائفة ، وثقافة الطائفة تتوقف على ثقافة المجموع . ومن ثم كانت الثقافة من حيث علاقتها بالمجتمع هي التي ينبغي أن نوليها عنايتنا وأن نضعها في المحل الأول ، وذلك بالرغم من صعوبة تحديد معناها حينما تمس حياة شعب بأسره من الشعوب .

ثقافة الفرد وثقافة الشعب

وقد نعني بالثقافة تهذيب السلوك ، وقد نعني بها العلم والمعرفة ، كما نعني بها أحياناً الاهتمام بالفلسفة أو الأفكار المجردة ، أو الشغف بفن من الفنون ، ولكننا قلنا نفكر في هذه النواحي مجتمعة وفي وقت واحد معاً . في حين أن الإعلام بتأحية

● لا يجوز لنا أن نبحث عن الثقافة لدى فرد من الأفراد مهما يكن قدره ، أو لدى طبقة واحدة من الطبقات مهما تكن رفيعة ، وإنما ينبغي لنا أن نلتصقها في مجال أوسع وأوسع ، في المجتمع بمجموع أفراده .

● إن زيادة التخصص الثقافي التي نشاهدها في بلاد الغرب قد تكون من دواعي انهيار الحضارة في تلك البلاد ، فهناك يتفصل الدين عن الفلسفة وعن الفن إلى حد يهدد بالخطر في تماسك المجتمع .

● الثقافة معرفة ، والحضارة مستوى من العيش ، وكلما ازدادت المعرفة وتنوعت ارتقى المستوى الثقافي ، وكلما ارتفع مستوى العيش ارتقى المستوى الحضاري .

أود في بداية الأمر أن أحدد مانعنيه عندما نذكر كلمة « الثقافة » في غضون الكلام أوفياً نقوم به من بحوث . ولقد شاع أخيراً استخدام هذا اللفظ بمعان مختلفة وفي غير تحديد . وإنما يلزم التعريف حينما يضطرب المعنى ويختلط في الأذهان وكثيراً ما يحدث الخلط في التعبير بين « الثقافة » و « الحضارة » ، وسوف أحاول خلال هذا المقال

إلى التراث الثقافى الانسانى ، ولكن من خطأ القول
أن نعتة « بالرجل المثقف » .

ولا أرى مما سبق إلى القول بأننا حينما
نتحدث عن ثقافة الفرد لا نعنى شيئاً ألبتة ،
وإنما أريد أن أقول إن ثقافة الفرد لا يمكن أن
تنفصل عن ثقافة الطائفة ، وأن ثقافة الطائفة
لا يمكن أن تنزل عن ثقافة الشعب بمجموعه .
كما أود أن أقول إن الكمال الذى نشده لا بد
أن يتناول الثقافة فى مجالاتها الثلاثة ، الفردى
والطائفى والجماعى .

وكذلك لا يترتب على ما ذكرت أن الطبقة التى
تتابع لوناً بعينه من ألوان النشاط الثقافى ، كالفن
أو العلم أو الفلسفة ، يمكن أن تتميز أو تنزل
عن المجتمع الذى تعيش فيه ، مهما تكن درجة
الثقافة فى هذا المجتمع . بل إن الأمر فى الواقع
على نقيض ذلك تماماً ، إذ أن التماسك الذى هو
شرط لازم من شروط الثقافة لا يتحقق إلا إذا
انصلت نواحي الثقافة كلها بعضها ببعض ،
وأسهم القائمون على كل منها بنصيب - مهما يكن
يسيراً - فى النواحي الأخرى ، وكان لهم تقدير لها
ولضرورتها وأهميتها . فالدين لا يحتاج إلى رجال
مختصين فيه ، يلمون بأصوله وقواعده ، فحسب ،
وإنما يحتاج أيضاً إلى صفوف من العابدين المصلين
وراء الأئمة العارفين .

ومن المعروف أن الشعوب البدائية لا تفرق
بين ناحية من نواحي الثقافة ونواحيها الأخرى .
فقد يبني الرجل السفينة التى يستخدمها فى الصيد ،
وفى الطقوس الدينية ، وفى الحروب البحرية .
هنا يختلط الفن بالدين ، والعلم بالعمل بالحروب
بغير تمييز . وكلما تقدمت الحضارة ظهر التخصص ،
حتى يتم الفصل إلى درجة كبيرة بين الدين والعلم
والسياسة . وكما أن ضروب الأعمال المختلفة التى
يؤدها الأفراد تصبح وراثية ، وكما أن هذه
الأعمال الموروثة هى التى تتمثل فى طبقة من
الطبقات أو طائفة من الطوائف ، فيؤدى التميز
الطبقي إلى الصراع بين الطبقات ، فكذلك الدين

محمد محمد محمد

واحدة من هذه النواحي - مهما بلغ حد الكمال -
لا يمكن أن يضاف وحدة الثقافة بمقتضاها الأمم على
فرد من الأفراد .

فالسلك المذهب إذا لم يقترن بالفكر والحس
السليم يجعل من صاحبه آلة تخلو من روح الإنسان ،
والعلم والمعرفة إذا لم يقرنا بحسن السلوك كانا
حذلقه لا تكفى لأن نجعل من صاحبها رجلاً اجتماعياً
منسجماً مع المجموعة التى يعيش بين أفرادها .

والفن بغير فكر أو علم ضرب من ضروب العبث ،
وإذا كنا لا نجد الثقافة فى ناحية واحدة من هذه
النواحي دون سواها ، وإذا كنا لانعثر على فرد
واحد يلم بها جميعاً إلماماً شاملاً عميقاً ، فعنى
ذلك أن الفرد المثقف من جميع النواحي وهم من
الأوهام . ولا يجوز لنا أن نبحث عن الثقافة لدى فرد من

الأفراد مهما يكن قدره ، أو لدى طبقة واحدة من
الطبقات مهما تكن رفيعة ، وإنما ينبغى لنا أن نلتصق
فى مجال أوسع ، فى المجتمع بمجموع أفراد
وبرغم وضوح هذه النتيجة التى وصلنا إليها كثيراً
ما تزوغ عنها أبصارنا ، ونتطلع إلى الثقافة لدى
فرد متميز فى ضرب واحد من ضروب النشاط
الذهنى ، مع إلمام يسير بالضروب الأخرى ، أومع
جهل تام بها . فالقنان مثلاً قد يسمو إلى حد العبقرية
فى فنه ، ويكون منحرفاً فى سلوكه ، قليل المعرفة
بالعلوم ، بل قليل الدراية بالفنون الأخرى التى
لا يمارسها . والرجل النابغ بمفرده قد يضيف جديداً

والسياسة والعلم والفن يبلغ كل منها في تطوره حداً يؤدي إلى الصراع بينها : أيها تكون له السيادة والسيطرة ، وكثيراً ما يؤدي هذا الصراع إلى مزيد من الخلق والابتكار .

وهكذا نرى أن المجتمع في تطوره ينتهي إلى تعدد الوظائف واختلافها ، فتظهر مستويات ثقافية متنوعة . وعندئذ تتميز ثقافة الطبقة أو الطائفة عن غيرها من ثقافات الطبقات أو الطوائف الأخرى . ومن ثم كان من المكابرة أن ننكر اختلاف المستويات الثقافية مهما اشتد إيماننا بالمساواة الاجتماعية ، وإنما يختلف الرأي عندما نفكر في انتقال الثقافة الطائفية : هل يكون ذلك بالتوريث ، وهل لا بد لكل ثقافة طائفية من أن تعمل على انتشارها ما استطاعت ذلك ؟ أو هل يأمل المجتمع أن يكشف عن طريقة من طرق الانتقاء والاختيار تمكثنا من أن نجد لكل فرد من الأفراد السبيل الذي يقوده في النهاية إلى أن يجد مكانه في أعلى مستوى ثقافي تؤهله له كفاياته الطبيعية ومذاهبه : وليس من شك في أن من واجبتنا أن نبحث عن الطريق العادل للانتقاء والاختيار :

وقد يبدو لنا أن تقدم الحضارة يؤدي إلى زيادة في عدد الطوائف الثقافية المتخصصة ، غير أن هذه الزيادة المطردة قد تنتهي إلى الانحلال الثقافي ، وهو أشد ضروب الانحلال المختلفة فتكاً بالمجتمع : ومن ثم فإن زيادة التخصص الثقافي التي نشاهدها في بلاد الغرب قد تكون من دواحي انهيار الحضارة في تلك البلاد - فهناك بفصل الدين عن الفلسفة وعن الفن إلى حد يهدد بالخطر على تماسك المجتمع . وعندئذ تصبح الحياة ثقافة لا قيمة لها ، في حين أن الثقافة تهدف إلى أن تجعل للحياة معنى يستحق من أجله أن يعيش الإنسان .

الفرق بين الثقافة والحضارة

وإذا أردنا أن نفرق بين الثقافة والحضارة ؛ قلنا إن الثقافة هي مجموع ما لدينا من معارف في العلوم والفنون والآداب ، وهي معارف ذهنية قد

لا تمارسها في العمل والحياة . أما الحضارة فهي العمل بهذه المعارف والعيش طبقاً لها . ولكي أوضح ما قصدت إليه أضرب لكم بعض الأمثلة : قد يكون من الثقافة أن نلم بحقيقة القوة الكهربائية وطريقة استخدامها في الإضاءة وتسيير الآلات وإدارة الراديو والسينما والتلفزيون وغير ذلك ، وذلك دون ممارسة هذه الأدوات ، فاليوت قد تضاع بالزيت والقرية قد تخلو من « السينما أو التلفزيون » في حين أن أهلها - أو بعض أهلها على الأقل ممن نالوا قسطاً من التعليم - يعرفون شيئاً عن حقيقتها .

وقد يسكن الرجل في بيت يضاه بالكهرباء ويضم في بيته « الراديو والتلفزيون » ويردد على دور السينما دون أدنى علم بالكهرباء .

ومثل هذا الرجل يكون متحضراً ولا يكون مثقفاً .

وقد يجمع الفرد بين الثقافة والحضارة معاً ، وذلك إذا عرف الكهرباء من الناحية النظرية ، واستمتع بتطبيقها على هذه الأدوات :

نخذ مثلاً آخر : يدرس الرجل مختلف الفنون ويعمل في دراسته إلى حد التذوق الرفيع والحكم السليم ، دون أن يقتنى من القطع الفنية قطعة واحدة يزين بها مسكنه ، هذا الرجل مثقف ثقافة فنية ، ولكنه لا يعيش على المستوى الحضاري الفني ، وقد تجد غيره ممن لا يعرف شيئاً عن أصول الفنون ولكنه يقتنى منها روائع ، فهو متحضر من الناحية الفنية ، خال من ثقافتها : وما أجمل أن يجمع المرء في هذا المجال بين الثقافة والحضارة :

الثقافة معرفة ، والحضارة مستوى من العيش . وكلما ازدادت المعرفة وتنوعت ارتقى المستوى الثقافي ، وكلما ارتفع مستوى العيش ارتقى المستوى الحضاري :

وفي انتقال أي شعب من الشعوب من الاشتغال بالزراعة إلى الاشتغال بالزراعة ، ومن الزراعة إلى التجارة ، ثم إلى الحياة الصناعية آخر

الأمر تدرج في سلم الثقافة ، ذلك لأن الصناعة لا تقوم إلا على أساس مكين من الإلمام بكثير من العلوم والفنون ولا يمكن لأمة من الأمم في العصر الحاضر أن تبلغ ذروة الثقافة إلا إذا انتقلت إلى طورها الصناعي . ومن أجل هذا حرص المستعمرون على إبقاء الشعوب المحكومة في مستواها الرعوى أو الزراعى ، وحاولوا جهد طاقمهم ألا تتصنع الشعوب التي تخضع لحكمهم حتى لا يرتفع لديها مستوى التفكير فتطالب باستقلالها وتنافسها في صناعاتها والمشاهد . أن حرية الفكر تفتن بالصناعة ، لأن الصناعة ترتكز على الابتكار والاختراع أكثر مما ترتكز على النقل والتقليد .

ومن البدهى أن ضرورة الارتقاء الثقافى تختم عدم التحيز أو التعصب لثقافة بعينها دون الثقافات الأخرى . فمن واجب الأمة التي تريد لنفسها التقدم أن تدرس انتاج العقول التي نبتت في أرض غير أرضها ، ولا يتيسر ذلك إلا إذا عيّنت بدراسة اللغات التي عبرت بها هذه العقول عن تفكيرها ؛

ولا يمكن أن يرتفع مستوى الثقافة في بلد من البلدان إلا إذا نشأت في هذا البلد الجامعات التي ترعى فروع المعرفة المختلفة وتعمل على انماها .

وبما أننا نعيش في عصر العلم فمن الطبيعى أن تستمد الثقافة بعض أصولها ومقوماتها من العلم ؛

وطبيعى أن يرتبط العلم بالمجتمع ، على أن هذا الارتباط لا يعنى وضع أى قيد على حرية الانطلاق الفكرى التي تهيئ للعلماء والمفكرين فرص الخلق والابتكار ، وهو لا يعنى أيضاً استبعاد البحث النظرى ، لأن البحوث النظرية يجب أن تسير جنباً إلى جنب مع البحوث التطبيقية ، تبعاً لاحتياجات المجتمع وتطوره ، وقد نص الميثاق على :

« أن العلم المجتمع ليس عبءة تفرض على العلماء أن يلتزموا بمشكلات الخبز المباشرة وحدها . إن ذلك يصبح تفسيراً ضيقاً لرغيف الخبز الذي نريده » .

وعلى هذه الأسس ينبغى أن نرسم سياسة

التعليم في جميع مراحله : فإذا كانت الخطوة تقتضيها أن تعد العناصر البشرية اللازمة لأداء الخدمة الاجتماعية ، فإن ذلك ينبغى ألا يصرفنا عن تزويد الطالب بالثقافة القومية والمعارف الانسانية التي توسع مداركه ، وتفتح فكره وتنمى إحساسه بالخير والجمال :

ولما كانت المشكلات الاقتصادية والاجتماعية الكبرى التي نتصدى لمواجهتها تتطلب منا حلولاً علمية ، كان لابد للعلم أن يقترن بالعمل ، فيجب أن يكون الفكر على اتصال بالتجربة ، وأن يكون الرأى النظرى على اتصال بالتطبيق التجريبي .

فإن الوضوح الفكرى أكبر ما يساعد على نجاح التجربة . كما أن التجربة في دورها تزيد في وضوح الفكر وتمنحه قوة وعصباً يؤثران في الواقع وتثاثر بهما .

القوى العصبية والقوى المادية

على أن حياة الإنسان تحكمها القوى الروحية والقوى المادية معاً ، ولا سبيل للفصل بينهما ، فكلاهما ضرورية لبناء المجتمع السليم .

ومن هنا ثبت في تفكيرنا ، ونحن نصوغ المبادئ والقيم التي يقوم عليها المجتمع الاشتراكى العربى أن القوى الروحية والقوى المادية ضروريان لبناء المجتمع وأنه يجب علينا حتى يكون هذا المجتمع قوى الجسم والعقل ، سليم الروح والنفس ، أن نقيم التوازن بين ماديات هذا المجتمع وروحانياته المستمدة من القيم الخالدة النابعة من الدين .

وقد أبرز الميثاق أهمية العقيدة الدينية كضمانة أساسية لبناء مجتمع يقوم على الكفاية والعدل .

وقد تمكنت الأمة العربية بعد انتشار الإسلام وبقوة الإيمان ، من أن تصل إلى اللروة على هدى من رسالته ومبادئه وأبرز الميثاق صورة هذا الماضى لتكون نبراساً للعمل في الحاضر والمستقبل ، وصورة للقيم الخالدة التي يقوم عليها مجتمعنا الجديد فقال : « وفي إطار التاريخ الإسلامى وعلى هدى

من رسالة محمد صلى الله عليه وسلم قام الشعب
المصرى بأعظم الأدوار دفاعاً عن الحضارة
والإنسانية .

وقد كان التراث الحضارى العربى والإيمان
الدينى الواعى زاداً روحياً للشعب ، يدفعه دائماً
إلى الحفاظ على مقومات حياته .

والإيمان الدينى السلم لا يتعارض مع حرية الفكر
الانسانى ، ولا مع جهاد البشر نحو حياة أفضل ،
بل إن العكس هو الصحيح ، فالدين يدفع الإنسان
إلى التفكير الحر ، ويصدّه عن الجمود الفكرى
والتعصب :

وقد حض الدين على متابعة التقدم العلمى ،
ورفع من شأن العلم قال تعالى « يرفع الله الذين
آمنوا منكم والذين آمنوا العلم درجات » .

كما قال « قل هل يستوى الذين يعلمون
والذين لا يعلمون » .

لذلك كان من المنطق أن إيماننا السلم بالدين
يجعلنا نرفض التعصب والجمود الفكرى ويدفعنا
إلى ملاحقة التطور البشرى نحو مجتمع أفضل .

ومن أجل ذلك ذكر الميثاق « أن الإلتزام الحر

هو القاعدة الصلبة للإيمان والإيمان بغير الحرية
هو التعصب ، والتعصب هو الحاجز الذى يصد
كل فكر جديد ، ويترك أصحابه بمنأى من التطور
الملاحق الذى تدفعه جهود البشر فى كل مكان » .

والواقع أن جوهر الرسائل الدينية لا يتصادم
مع حقائق الحياة ، وإنما ينتج التصادم فى بعض
الظروف من محاولات الرجعية أن تستغل الدين
ضد طبيعته وروحه . لعرقلة التقدم وذلك بافتعال
تفسيرات له تتصادم مع حكمته الإلهية السامية .

إن الدين يعنى عناية كبيرة بتنظيم طريق الانسان
فى الحياة الدنيا إلى جانب عنايته بتنظيم صلة الانسان
بخالقه وطريقه للحياة الآخرة .

لقد سخر الله الكون كله للانسان وطالبه بأن
يبحث فى آيات صنعه ويفكر فيها ليستعملها لما فيه
خير البشرية وسعادتها . وليس العلم إلا وصفاً
وتحشاً فيما صنع الله فى آفاق الأرض والسماء
وتقريراً لما بث فيهما من قوى وخصائص .

إن الدين الحق ، والعلم الحق ، هما تصوير
متكامل لجوانب الوجود ، وجوهر الأدوات
يؤكد حق الإنسان فى الحرية والحياة :

وفى هذا يقول الميثاق « إن القيم الروحية الخالدة
النابعة من الأديان قادرة على هداية الإنسان ،
وعمل إنسانته حياته بنور الإيمان ، وعمل منحه
طاقات لا حدود لها من أجل الخير والحق والهمة » .

الدين يكفل للمرء حرية وعزته وكرامته ،
كما يدعو إلى الأخوة الإنسانية وعلم التفرقة بين
الناس ، وإلى المساواة والديمقراطية الصحيحة :
« وأمرهم شورى بينهم » .

وكما يرفع الدين من مكانة العلم بكرم العمل
ويُدفع إليه . قال الرسول الأمين : « أطيب كسب
الرجل عمل يده » .

ولما كنا ندرك مكانة القيم الروحية النابعة من
الأديان ، وقدرتها على توجيه الحياة فى طريقها
الإنسانى الخير العادل ، وجب أن نوفر للأديان
حريتها وقداستها . وفى ذلك يقول الميثاق « إن
حرية العقيدة الدينية يجب أن تكون لها قداستها فى
حياتنا الجديدة الحرة » :

إن جوهر الأديان يؤكد حق الإنسان فى الحياة
وفى الحرية . وينبغى لنا أن نذكر دائماً أن حرية
الإنسان الفرد هى أكبر حوافزه على النضال .

« فالعبيد يقدرّون على حمل الأحجار وأما
الأحرار فهم وحدهم القادرون على التحليق إلى
آفاق النجوم » .

فكر مفتوح لكل التجارب

ولما كانت الحرية شرطاً أساسياً لنمو الثقافة وازدهارها كان من بين الضمانات التي تكفل التقدم والتطور لأي شعب من الشعوب «فكر مفتوح لكل التجارب الإنسانية» ، يأخذ منها ويعطيها ، لا يمتدحها من بالتعصب ، ولا يصد نفسه عنها بالمقد .

كما جاء في موضع آخر من الميثاق «إن الكلمة الحرة ضوء كشف أمام الديمقراطية السليمة ... إن حرية الكلمة هي المقدمة الأولى للديمقراطية ، وحرية الكلمة هي التعبير عن حرية الفكر في أية صورة من صورته» .

• • •

ومما قدمت يتبين أن الثقافة ليست لوناً من ألوان الترف تتمتع به طبقة من الشعب دون سواها.

إنما هي خصيصة من خصائص الشعب بأسره يتميز بها عن غيره من الشعوب . ومن واجب الجيل الذي بلغ القمة أن ينقل ثقافته إلى الجيل الصاعد الذي يتلوّه ، يحمل مشعلهُ ، وقد يحتفظ به كما هو ، أو ينميه ويضيف إليه ويطوره إلى صورة أرق . والثقافة - وثقافة العصر الحاضر خاصة -

تستمد بعض أصولها من العلم ، ولا يكون العلم لذاته ، وإنما يكون لخدمة المجتمع . ولا تتطور الثقافة إلى صورة أفضل إلا في جو من الحرية وعدم التعصب والانحياز ، على أن الحوافز العميقة للثقافة إنما تنبع من مصادر الإيمان .

«فإذا كانت الأسس المادية لتنظيم التقدم ضرورية ولازمة فإن الحوافز الروحية والمعنوية هي وحدها القادرة على منح هذا التقدم أنبل المثل العليا وأشرف الغايات والمقاصد» .

محمود محمود

الحقيقة والرجل :

إن كتاب الحقيقة والرجل للكاتب الروسي سيميون ل. فرانك عمل أدبي فريد . فكل صفحة تحمل طابعا من التفكير العميق بالنسبة إلى قيم الحياة والإنسان والآله . وسيدرك القارئ أن العمل قد استغرق ٤٠ عاماً من البحث والدراسة . ويندفع الموضوع خلال أسلوب من الجدل المقنع على سطور ماثق صحيحة من الوضوح والتماسك وبإليده التين بالمعرفة اليوسية لينتهي بهذه الكلمات « بنقض النظر عن الطريق الذي نسلكه فإننا في يدي الله ولا نجد الهداية اعتماداً على القوة العمياء التي تحول الشر إلى كل ما هو خير » .

ولد سيميون في موسكو ودرس القانون واعتنق الماركسية مثل بيرد يائيف ثم كرس باقي أعوام حياته للفلسفة . وفي هذا المضمار حمل مشعلا لا ينطفئ بارتنياد فلسفة صادقة وكان فرانك متأثراً ببوليني حتى النهاية . وفي عام ١٩١٢ اعتنق الأرثوذكسية وظل يتبعها حتى توفي في لندن سنة ١٩٥٠ . ونفى من روسيا عام ١٩٢٢ إلى برلين وبعد أن قضى وقتاً سعيداً نفى مرة أخرى من ألمانيا عام ١٩٣٧ لأصله اليهودي . وبالرغم من هذا فقد ظل

فيلسوفاً صادقاً وتميز إنتاجه الأدبي بأنه مصقول وطبيعي وذلك بسبب إيمانه ورعاية فكره .

لقد كان دائماً على استعداد لتسهيل أي صعوبة في الحياة . ومن الصعب مدح تفهمه لخصومه . ونجد بعض الكتاب البسطاء يحاولون صياغة هذه الصفحات لإغفاء الحقيقة . وننتسأل من يقيده هذا البحث القيم؟ بلا شك المسيحي يليه الفيلسوف . فما زال البعض ميليل الفكر حول نظرية « الوجود المطلق » لهيجل . ويتساءلون عن مدى صحتها خارج عقول أبناء المدرسة الهيجلية أمثال د. برادلي و د. بول فيلنج . وهؤلاء يكثر ارتباكهم لما وصل له الفلاسفة عن النظرية الوجودية . ويزيد الأمر سوءاً اتساعه ليشمل الفلاسفة وغيرهم بما لهم من أفكار فلسفية وتحدي الحقائق المسيحية .

وقد صمق الكثيرون لنداء نيتشه بكل اللغات للاحتفال بموت الإله ، وهؤلاء حاولوا مواجهة الصعوبات في الاعتراف برب واحد في ظل اعتراضات ظهرت على نية الإله الحسنة بمنطق مبني على الرعب من كل ما يسبب الدمار .

النظرية

الفلسفية

٧

الميثاق

دكتور يحيى هويدى

• فلسفتنا التي ظهرت معالمها في الميثاق لم تضع في اعتبارها أن تقدم للناس مذهباً انتهى تطوره ، وأقبل الدائرة على نفسه ، وركبت فيه الأفكار تركيباً جامداً صارماً على نحو ما نجد ذلك في المذاهب المتزمتة المعادية الدوجماطية .

• إننا لا نقول تبهماً لهذا باشتراكية عربية ، ولا نقول بصليق عربي للاشتراكية ، بل نقول بإضافة عربية للاشتراكية ، فنحن قد أضفنا إلى الاشتراكية العالمية جديداً لكننا لم نفصل عنها لأن اشتراكيئتنا نابعة من واقعنا ولكنها متضامنة مع الخط الاشتراكي العام .

صدر ميثاق العمل الوطني عام ١٩٦٢ ، أي بعد انصرام عشر سنوات من قيام ثورة ٢٣ يولييه ١٩٥٢ وبعد تفجير الثورة الاشتراكية في يوليو ١٩٦١ بعام واحد تقريباً . ولعل أول ما قد يتبادر إلى الأذهان في هذا الصدد هو أن نسأل : أترى كانت هذه الفترة التي سبقت ظهور الميثاق ومدة حمل ، كافية لظهور الجنين في صورة متكاملة ؟

فقد ينظر البعض إلى تلك الفترة على أنها لم تهئ درجة كافية من النضج لنظريتنا الفلسفية الاشتراكية وأغلب الظن أن هؤلاء الذين يذهبون إلى هذا الرأي كانوا يأملون أن نجني مبادئنا الاشتراكية أكثر يسارية مما ظهرت عليه في الميثاق .

والحق أنه ليس في مبادئنا ما يمنع من أن نتجرع جرعة أخرى من اليسار لضمان مزيد من العدالة الاجتماعية ، ومزيد من ملكية الشعب لوسائل الإنتاج ، ومزيد من الرقابة الشعبية على هذا الإنتاج وبخاصة في هذه الأيام التي يظهرنا التطبيق الاشتراكي في كثير من المجالات على أن الرجعية ما زالت تطل برأسها ، وأنها ما زالت تتحين الفرصة لكي تتجمع من جديد . لكن الأمر الذي لا شك فيه أنه مهما بلغت عدد الجرعات اليسارية التي تجربناها والتي ستجربها في المستقبل ، فإنا لن نتجاوز أبداً ، ولن يجيئ اليوم الذي نصبح فيه جزءاً من كتلة ، ونقف فيه « على اليسار » .

ومن أجل هذا ، نقول في اطمئنان إن ميثاق العمل الوطني قد قدم لنا نظرية فلسفية متكاملة واضحة الاتجاه ، وننادي بأن الفترة السابقة على وضعه كانت كافية لتبين طريق فلسفتنا : لكننا نقول وننادي بهذا لسبب آخر أيضاً ، وهو قطع الطريق على الذين يظنون أنه ما زال من حقهم أن يفصلوا بين النظر والعمل ، بين النظرية والتطبيق . إننا نقول وننادي بهذا لمقاومة هذا الازدواج الذي يدفع بعض كتابنا وأدبائنا إلى القول بأن الأديب أو الفنان أو الفيلسوف قد يظل « يمينياً » في أدبه وفنه وفلسفته ، بالرغم من أنه يساري في نظريته الاجتماعية والاقتصادية ، قد يكون فردانياً في الحالة الأولى ، اشتراكياً في الحالة الثانية . فإن مثل هذا الازدواج لا يمكن أن يكون ، ولم يقل به أحد في أية نظرية اشتراكية جادة .

ومن أجل هذا أيضاً ، نقول في اطمئنان إن ميثاق العمل الوطني قد قدم لنا نظرية فلسفية متكاملة واضحة الاتجاه ، وننادي بأن الفترة السابقة على وضعه كانت كافية لتبين طريق فلسفتنا .

لهذين السببين إذن : أعني من أجل معارضة

هؤلاء الذين يقولون إننا نتحرك نحو مذهب معين ، وكذلك من أجل معارضة أولئك الذين يريدون أن يفصلوا بين الفكر والعمل أو بين ضربين من التفكير في داخل عقل الإنسان الاشتراكي ، نقول وننادي بأن ميثاق العمل الوطني قدم لنا نظرية فلسفية متكاملة ،

• • •

غير أن الأمر قد يكون بحاجة إلى وقفة قصيرة لمناقشة الأساس الذي يقوم عليه هذا الازدواج الذي يراد تفكير بعض كتابنا ممن يقولون بأن الإنسان قد يكون فردانياً في أدبه وفنه وفكره ، اشتراكياً في نظريته الاجتماعية والاقتصادية .

فقد كتب أستاذنا الدكتور طه حسين ، بنظرته الثاقبة النفاذة دائماً ، في كتابه « ألوان » الذي ظهر عام ١٩٥٢ مفرقاً بين اليمين واليسار تفرقة واضحة ، أحسب أنها هي الأصل في تصور الكثيرين لمفهوم هاتين اللفظتين . فمفهوم اليمين عند أديبنا الكبير مرتبط بالحرية ، أما اليسار فإن مفهومه عنده مرتبط بالعدل . ومعنى هذا أن الأديب اليميني هو الذي يدافع عن حرية الأدب والأديب ، أما اليساري فهو الذي يدافع في أدبه عن قضايا العدل الاجتماعي ، ويسخر قلمه في خدمة العدالة الاجتماعية . إلا أن أديبنا الكبير قال بجواز التوفيق بين العدل والحرية : وهو يفهم هذا التوفيق لا بمعنى أن يكون الإنسان قاتلاً بالعدل مرة وبالحرية مرة أخرى ، بل يفهمه على أساس أن تطبيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية لا يمنع من ترك بعض الحرية للأفراد في استغلال ملكياتهم .

ويضرب لهذا مثلاً من الاشتراكية المسيحية التي ذهب أصحابها — كما يروي لنا الأديب الكبير في صدق — إلى الدفاع عن الإصلاح الاجتماعي ، بل وإلى التطرف فيه وفي الأخذ بالأساليب الاشتراكية ، ثم لم يمنعها هذا من الاعتراف برأس المال الخاص

وبالملكية الفردية في حدود . ويفهم هذا التوفيق أيضاً على أساس أن ممارسة الحرية على نحو ما ينبغي لا بد أن تنتهي بصاحبها إلى ضرب من الالتزام بالواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه الإنسان ، ومن ثم لا بد أن تنتهي به إلى الإقرار بالتضامن الاجتماعي والاعتراف بالعدالة الاجتماعية . ويضرب لهذا مثلاً من أدبنا العربي . فيقول في مقال له في نفس الكتاب تحت عنوان « الأدب بين الاتصال والانفصال » مدافعاً عما أطلق عليه اسم « الأدب المتضامن » ومهاجماً بعنف ما أسماه « بالأدب المعتزل » إن « أدبنا العربي كان حياً قوياً حين تضامن مع الحياة الواقعية ، وكان غافراً متهاكاً حين اضطرت الظروف إلى الاعتزال » .

ويقول عن الأديب المعتزل إنه طفيلي . ويقول إن الشاعر في الجاهلية كان من أفراد القبيلة يحيا بحياتها ، فان خرج عن هذا التضامن فهو الخليع الذي أراد أن يعيش عيشة الصعاليك . ويقول إن الأدب الإسلامي كان متضامناً كله . فكان الشعراء يتقارضون قصائدهم دفاعاً عن الإسلام . وكان هذا الأدب متضامناً حين نشأت الأحزاب السياسية . وحين انحاز كل شاعر إلى حزب من الأحزاب . فقد انحاز الأخطل إلى بني أمية ، وانحاز الفرزدق إلى العثمانية ، وانحاز جرير إلى الزبيريين ثم باع شعره لبني أمية . وفي العصر العباسي حرص ضد الزنج واستحث أهل بغداد لنصرة الموفق . وشارك المتنبي مع العرب ضد التدخل الفرنسي والتركي في قصر الخليفة ، وشارك مع القرامطة في سخطهم على النظام الاجتماعي ومحاولتهم تغيير هذا النظام . . الخ .

من هذا يتضح لنا أن أديبنا الكبير قد أقام التفرقة بين اليمين واليسار على أساس التفرقة بين القائلين بالحرية والمدافعين عن العدالة الاجتماعية ، وهو أساس سليم في مجموعه . إلا أنه لم يفهم من الحرية أبداً ما يفهمه البعض من أنها تعني الفردانية

والاعتزاز ، بل فهمها على أنها تعني الحرية الملزمة المتضامنة . وبهذا أصبح الطريق ممهداً للجمع بين اليمين واليسار . وانطلاقاً من هذا الفهم الواعي للحرية سينتشر علينا أن نفرق في مجتمع مثل مجتمعنا بين مفكر يميني ومفكر يساري . فكل كتابنا وفناننا يساريون لأنهم يؤمنون بالعدالة الاجتماعية وبالاشتراكية ويدافعون عنها بقلمهم وفهم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . وكلهم يمينيون لأنهم يؤمنون بالحرية الملزمة ، أو هكذا نفترض .

لكننا نعلم أن الحرية لا تعني عند اليمين المتطرف الحرية الملزمة ، بل تعني الحرية الفردية الخالصة ، الحرية التي ترفض الالتزام بأي موقف ، والتي يعيش صاحبها كما كان يعيش الشاعر الخليع في الجاهلية ، على نحو ما يقول أستاذنا الدكتور طه حسين . ومن العسير أن نلتقي بين أدبائنا وفنانينا بأديب أو فنان واحد يدافع عن هذا النوع من الحرية . أما من يدافع منهم عن الحرية الفردية خشية أن يكون في الالتزام حد من انطلاق الأديب أو الفنان ، وإشفاقاً على الخيال من أن ينضب ويجف ، فاننا لا نفهم كيف يكون الالتزام قيداً لانطلاق الفنان وحرية ، وندعو صاحب « هذا القول إلى أن يظهرنا على آيات خياله في تعميق واقعنا . إذ أن واقعنا الحاضر بحاجة إلى خياله وخيال غيره .

أما الذي يستعصى علينا فهمه حقاً فهو : كيف ينسني للأديب أو الفنان أو المفكر أو الفيلسوف في مجتمع اشتراكي أن يشطر نفسه إلى شطرين : فينادي بالفردانية في أدبه أو فنه أو فلسفته ثم يدافع عن العدالة الاجتماعية في نظريته الاجتماعية والاقتصادية؟ إننا نفهم أن يتم هذا الشطر في مجتمع رأسمالي مثل المجتمع الإنجليزي أو المجتمع الفرنسي . فيكتب برتراند رسل مثلاً في المجتمع الأول فلسفة وصفية تحليلية تهدف إلى خلخلة الوجود الواقعي بمادته

وأشخاصه وزعزعة اليقين العلمي ، ثم يقف بعد هذا مدافعاً عن قضايا الشعوب في الحرية والسلام . ويكتب جان بول سارتر مثلاً في المجتمع الثاني فلسفة في الوجود والعدم لا يمكن وصفها - على الأقل في صورتها القديمة - بأنها تقدمية ، ثم يهب مدافعاً هو الآخر عن قضايا الشعوب في الحرية والسلام ، وقضايا الكادحين في العدالة الاجتماعية . ونحن لا نشكك هنا في صدق دفاع برتراند رسل وجان بول سارتر عن قضايا الحرية وكفاح الشعوب . فانه لا يخالفنا أدنى شك في صدق دفاعهما هذا . لكن كل ما نقول به هو أن هذا الازدواج بين آرائهما الفلسفية ومواقفهما أو نظراتهما السياسية والاجتماعية جائز في مجتمعهما ، غير جائز ، أو ينبغي أن يكون كذلك ، في مجتمعتنا .

• • •

لهذا ، ومن أجل معارضة هذا الرأي وذاك الآخر الذي يقول فيه أصحابه إننا نتحرك نحو مذهب معين ، ندافع عن وجهة النظر التي تقول بأن الميثاق قدم لنا نظرية فلسفية : نظرية لا تقف عند رسم الخطوط العريضة لثورتنا الاجتماعية والاقتصادية بل تتجاوزها إلى رسم الإطارات التي يتحرك فيها تفكير الإنسان العربي في الجمهورية العربية المتحدة ، أيا كان هذا الإنسان سواء كان عاملاً أو فلاحاً أو أديباً أو فناناً أو مفكراً .

ومع هذا كله ، فانا لا نقصد بهذا الكلام أنه قد أصبح لنا مذهب فلسفي متكامل ، وأن نسقاً فكرياً أو بناء فلسفياً شامخاً قد تم تشييده بظهور الميثاق . إذ من الواضح أن مذهباً بهذا المعنى لم يتم بناؤه بعد . وأغلب الظن أنه لن يرى النور أبداً . وذلك لأن فلسفتنا التي ظهرت معالمها في الميثاق لم تضع في اعتبارها أن تقدم للناس مذهباً انتهى تطوره ، وأقل الدائرة على نفسه ، وركبت فيه الأفكار

توكيياً جامداً صارماً على نحو ما نجسد ذلك في المذاهب المتزمتة الممارية اللوجياطيقية ، والنظريات التوكيدية الإيقانية . وفلسفتنا لم تضع في اعتبارها أن تقدم للناس مذهباً كهذا لا شيء إلا لأنها فلسفة مفتوحة أرادت منذ ظهورها أن لا تعزل نفسها عن واقعنا الاجتماعي المتطور الذي يرفض أن يحصر نفسه في قوالب معدة ، وتشكيلات جاهزة ومقولات عقلية ميتة . إنها أرادت منذ قيامها أن تظل تعبيراً عن هذا الواقع الذي تمده كل يوم روافد كثيرة بتيارات مائية لا حصر لها ، بعضها سطحي والبعض الآخر عميق تحتي ، لكنها تتفق جميعها في أنها تحمل بين أمواجها عناصر الحياة ، وتتفق في أنها استجابة لمواقف غنية ، ثرى بها تجربتنا مع الواقع .

فليس لدينا إذن - ولن يكون لنا - مذهب فلسفي إنما لدينا نظرة فلسفية متطورة متفتحة ، لدينا إطار عام ومجال فكري كلي نتحرك فيه بحرية ، ونحاول تعميقه في كافة الاتجاهات . والأمر هنا في الفلسفة شبيه بما لدينا في السياسة والاقتصاد . فليس لدينا مذهب سياسي ولا مذهب اقتصادي بالمعنى الذي حددناه لكلمة مذهب . ولكن لدينا نظرية سياسية ولدينا نظرية اقتصادية . ونحن نتحرك في مجال السياسة والاقتصاد وفقاً لهذه النظرية . ولم يناد عاقل بأن نحمد نشاطنا السياسي والاقتصادي حتى يكتمل بناء مذهبنا السياسي أو الاقتصادي . إننا لا نتحرك في ميادين السياسة والاقتصاد والفلسفة والفكر نحو مذهب معين . ولكننا نتحرك في إطار نظرية فلسفية وسياسية واقتصادية ، نأمل أن نكتسب مزيداً من الوضوح عن طريق التطبيق .

ولنا أن نسأل بعد هذا : هل هذه النظرية الفلسفية التي قدمها لنا الميثاق نظرية للاشتراكية

به أننا في حركة ثورية مستمرة نواجه بها مشاكلنا
النابعة من واقعنا .

إننا لا نقول تبناً لهذا باشتراكية عربية ،
ولا نقول بتطبيق عربي للاشتراكية ، بل نقول
بإضافة عربية للاشتراكية . فنحن قد أضفنا إلى
الاشتراكية العالمية جديداً ، لكننا لم ننفل
عنها . لأن اشتراكيّتنا نابعة من واقعنا ،
ولكنها متضامنة مع الخط الاشتراكي العام .

• • •

وإذا أردنا بعد هذا أن نوضح جوهر النظرية
الفلسفية التي قام عليها الميثاق لنبين ما أضفناه
اشتراكيّتنا من جديد إلى الاشتراكية العالمية ، فعلينا
أن نبرز نقطتين رئيسيتين لا قيام لأية فلسفة
اشتراكية واقعية إلا بهما ، وأعني بذلك :

أولاً - احترام الواقع والإيمان الراسخ
بأنه العلم الأول للفكر لأنه يتعدى نطاقه ،
ولأن الفكر بكل مقولاته وإطاراته العقلية
الجسدية لا يستطيع أبداً أن يطوق الواقع .
وهذا ما نعبّر عنه ببساطة في حديثنا عن أهمية
التطبيق العملي في الفلسفة الاشتراكية . وبالرغم من
بساطة هذه الحقيقة ووضوحها ، إلا أنها لم تلق
العناية من الفلسفات المثالية التي تتفق جميعها في أنها
ثارت على الواقع لتخزنه في مقولات الفكر
النظرية ، واكتفت بعد هذا بأن قنعت بالنظر إليه
من خلال إطاراتها الذهنية التي أعدها الفيلسوف
إعداداً مسبقاً أولاً . الأمر الذي يوضح لنا السبب
الذي من أجله جعلت الفلسفات المثالية من مهمتها
مجرد تقديم تفسيرات نظرية للواقع ، تفسيرات من
يقف من الواقع موقف المتفرج فقط . وهذا على
عكس ما يجري في الفلسفات الاشتراكية الواقعية
التي بالرغم من احترامها العميق للواقع الكوني
والاجتماعي ومن اعتقادها الراسخ بأنه أكبر من كل
فكر ، إلا أنها أضافت إلى الإنسان مهمة تغيير

العربية أي لاشتراكية قائمة بذاتها مستقلة عن كل
النظريات الاشتراكية التي ظهرت في العالم ،
ومتفصلة عن الخط الاشتراكي العام ؟ أم أن هذه
النظرية تمثل وجهاً من وجوه النظرية الاشتراكية
العالمية وإضافة لها في الوقت نفسه ؟

إنني أميل إلى الأخذ بهذا الطرف الأخير ، لأن
حياد الفيلسوف لا ينفع هنا . فإنا كان بوسعنا أن نتحدث
عن حياد فلسفي بين المثالية والمادية لنجنب أنفسنا
شطط الاتجاهاين من الناحية النظرية المذهبية ، فليس
من حقنا في مجال الاشتراكية أن ننفل عن الخط
الاشتراكي العالمي . لأن الانفصال عنه
معناه المهادنة مع الرأسمالية وفلسفتها المثالية .

إن الحديث عن « اشتراكية عربية » بقصد
الانسلاخ عن الاشتراكية العالمية يصبح لا معنى له
إلا التراجع عن الالتزام بالاشتراكية ، ويوحى
بأننا نستعمل الاشتراكية كواجهة فقط ، وفتح
الحال أمام أعدائنا أن يتهموننا بأننا لسنا جادين في
الأخذ بالاشتراكية ، مع أن اشتراكيّتنا لا تختلف
عن جوهر أية اشتراكية أخرى في أنها تقوم على
منع استغلال الإنسان للإنسان . ومعنى هذا أن
وصف اشتراكيّتنا بأنها عربية بهذا المعنى الذي
حددناه يؤدي بنا إلى نتائج وخيمة .

هل نقول بعد هذا بتطبيق عربي للاشتراكية ؟
كلا . لأن التطبيق يفترض البدء بالنظرية الاشتراكية
العالمية . وهذا ما لم يحدث عندنا . إذ أننا لم نبدأ بأية
نظرية ، بل بدأنا من واقعنا . ثم قمنا بالثورة على
هذا الواقع بهدف تغييره ، بالفكر والعمل ، فكان
لا بد أن نلتقي بالاشتراكية العالمية ، لا لقاء مصادفة ،
بل لقاء حتمياً . ومع هذا ، فلم يلبس بخلدنا منذ أن
قامت الثورة الاشتراكية عام ١٩٦١ أننا بالتزامنا
بالاشتراكية قد أصبحنا ندور في فلك من الأفلاك ،
أو أننا نطبق نظرية من النظريات ، بل كل ما نشعر

الواقع ، وإعادة تشكيل الحياة ، وذلك عن طريق العمل أو الفعل في المحل الأول ، أو عن طريق العمل والفعل اللذين يغذيهما الفكر .

غير أن احترام الواقع إما أن يكون على حساب الفكر ، وإما أن يكون قائماً على الديالكتيك الحى بين الفكر والواقع . والموقف الأول هو الموقف الشائع في الفلسفات الاشتراكية . وهو موقف يصبح فيه الفكر انعكاساً للواقع أو مجرد ظل له ، ظاهرة هامشية ليس إلا من ظواهر الواقع ، حلقة من حلقاته لا غير . الفكر في الفلسفات الاشتراكية مرآة تنطبع عليها مؤثرات حسية مختلفة تأتيه حيناً من الداخل أو من التركيب العضوى للبدن وحيناً آخر من الخارج أو الواقع المحيط . الفكر أو الشعور في الفلسفات الاشتراكية له تاريخ مادي ، داخلي وخارجي ، يؤدي في نهاية الأمر إلى إفراز الفكر ، كما يفرز البدن حبات العرق .

لكن الإيمان الراسخ بالديالكتيك الحى بين الفكر والواقع جعل للفكر في اشتراكيتنا دوراً إيجابياً يختلف كثيراً عن ذلك الدور السلبي . الفكر في اشتراكيتنا يسهم مع العمل إسهاماً إيجابياً في تحريك الواقع ، وتغيير وجهه ، وإعادة تشكيله من جديد . وذلك لأنه يؤثر فيه في الوقت الذى يتأثر به ، ويسمعه كلمته في الوقت الذى ينصت له ، ويوحى إليه في الوقت الذى يستوحيه . وهذا الإيمان نفسه بالديالكتيك الحى بين الفكر والواقع من شأنه أن يجعلنا نفهم العلاقة بين الإنسان والتاريخ على أنها علاقة تأثير وتأثر : تأثير من جانب الإنسان في التاريخ ، وتأثر بأحداثه وحتميته . فمن الأمور المألوفة في الفلسفات الاشتراكية الحديث عن المسار الحتمى للتاريخ ، وتقديم الإطار التاريخي لنا على أنه قدر لا يملك البشر أن يحدوا عنه . لكن اشتراكيتنا بالرغم من إيمانها بحتمية التاريخ ، إلا أنها

لم تشأ أن تجعلها حتمية مطلقة ، بل جعلتها حتمية تتخللها مناقذ كثيرة للحرية ، يظل منها الإنسان على التاريخ وهو على يقين من أنه يستطيع أن يغير من اتجاهه ، ويلوى عنقه .

ثانياً : تتفق الفلسفات الاشتراكية في أنها تتخذ نقطة بدئها من الصراع الحى في الواقع ، من التناقضات الصريحة القائمة بين ظواهره الكونية والاجتماعية على السواء ، من جدل الطبيعة والمجتمع معاً . والاشتراكية التى لا تعترف بهذا الجدل وتستبدل به جدل الفكر (المثالية) أو جدل الإنسان (الوجودية) لا تحمل من الاشتراكية إلا اسمها . وذلك لأن الصراع بين الأفكار الذى اهتم به الفلاسفة المثاليون وجعلوا منه بديلاً للصراع القائم بين ظواهر الواقع ، انتهى بهم إلى أن جعلوا التاريخ كله يمشى على رأسه ، في حين أننا نعلم أنه يسير بقدميه . أما الفلاسفة الوجوديون الذين استبدلوا بالصراع القائم بين ظواهر الواقع ، صراعاً آخر حصروه في الكائن البشرى ، المتزمن بزمانه الوجودى الخاص ، انتهى بهم الأمر إلى أن قدموا لنا واقعاً جديداً ، هو واقع الإنسان الفرد ، الذى يظل يتذبذب بين ماضيه ومستقبله ، يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، في حركة متميعة ، يلتحم أثناءها بمواقف لرجة ، تتلاشى فيها الأهداف والغايات ، ويستحيل الفعل الإنسانى إلى سراب يغذيه الوهم والخيال .

الإقرار بالصراع القائم بين ظواهر الواقع الكونى والاجتماعى نقطة بدء رئيسية في كل فلسفة اشتراكية . لكن الاعتراف بهذا الصراع وبحتميته قد ارتبط دائماً في الفلسفات الاشتراكية بنظرة إلحادية ، في ميدان الواقع الطبيعى أو الكونى ، وارتبط في ميدان الواقع الاجتماعى ، بنظرية في العنف وبصورة دموية للصراع بين الطبقات .

هنا أيضاً في هذا المجال قالت اشتراكيثنا كلمتها
وأضافت إضافتها البناءة الطريفة .

ففى ميدان الواقع الكونى ، اعترفت بالصراع
القائم بين ظواهر الواقع ، وبالجدل القائم بين ظواهره
ومتناقضاته ، لكنها نظرت إلى هذا كله ولم تجد فيه
ما يتناقض مع الدين . فاذا كان القول بالصراع
والجدل الكونيين ، وارتباط الأسباب بالمسببات
ارتباطاً حتمياً قد أدى عند معظم من يقول به إلى
الاعتقاد بأن الطبيعة تقف على أرجلها وحدها بدون
خالق لها ، فان اشتراكيثنا لم تر هذا رأى ، بل
رأت أن الطبيعة إذا كانت تستطيع أن تقف على
أرجلها وحدها فى مواجهة الفكر ، فانها لا تستطيع
ذلك فى مواجهة الله .

وهى فى هذا تمشى تماماً مع الفلسفة القرآنية .
والتاريخ فى هذا يعيد نفسه . ففى مطلع هذا القرن
كتب فرح أنطون فى مجلة « الجامعة » سلسلة من
المقالات ذهب فيها إلى تكفير الفيلسوف الأندلسى
أبى الوليد بن رشد ، لأنه قال بارتباط حتمى بين

الأسباب والمسببات ، وهو قول لا يدافع عنه
— هكذا توهم — إلا العلماء المملحدون . فعرض السيد
محمد رشيد رضا صاحب مجلة « المنار » ما كتبه
« الجامعة » على الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ،
وطلب منه الرد . فانبرى بالرد على صفحات
« المنار » موضحاً أن الاعتقاد بوجود نظام فى
الطبيعة ، وقيام علاقة حتمية بين الأسباب
ومسبباتها لا يتعارض مطلقاً مع الإقرار بوجود إله
خالق ، شئت حكمته أن يجرى كل ما فى الكون
على سنن دقيقة محكمة . يقول الأستاذ الإمام :
« فلا يمكن لأهل هذا الدين (الإسلامى) ، وهو
هو ، أن يقطعوا كل علاقة بين الأسباب فى هذا
العالم والمسببات . . . إن دينهم لم يوضع أساسه على
وعد من الخوارق لا يلبث أن يخسف بالمسالك فيه
إذا سال عليه سبل الدلائل . وإنما وضع على مستقر
من الحقائق لا يتزائل بالقائم عليه ، مهما عظم
المقال والقبيل . وليس من الممكن لمسلم أن يذهب
إلى ارتفاع ما بين حوادث الكون من الترتيب فى

ثلاثة ظلال للمعصر :

« فى لحظات عدم الاكتراث أجد
نفسى أتكلم عن الفن الحديث وكأنه — وهو
ليس كذلك بالطبع — هو كل شيء »
هكذا يقول الناقد الفنى لصحيفة التايمز
وحجته فى ذلك أن الأغراض المتباعدة
والتصلة بالفنون التشكيلية لم تبهن من
قبل على فعاليتها كما برهنت على ذلك فى
المعارض الثلاثة التى أفتحت فى لندن فى
الأسبوع الماضى . فكل من المعارض يبدو
فى الظاهر كالأثنين الآخرين من حيث
التقدم والتطور ، ولكنه فى الحقيقة
مختلف تماماً من حيث التصور والإدراك .
ففى معرض « الهوايت شابل »
ويوجد معرض بريان نيل لنت، هو

يمنح قليلاً إلى العزلة والاستبطان ولقد
أكد هذا المعرض مكانة نيل بالنسبة إلى
كل من كارو وبولوزى وجعله أكثر
المثاليين تأثيراً فى الجيل البريطانى الصاعد .
ويوحى كل من كارو ونيل بالمقارنة
الشيقة، فكلاهما يصنع تشكيلاته من الممدن
وكلاهما مفرم بالتشديدات الزاحفة على
الأرض والمرقعة على غير قاعدة . ولكن
الاختلاف بينهما أكثر أهمية من التشابه ،
فكارو أشد صرامة على الرغم من ألوانه
الزاهية، وهو فى الوقت نفسه أقل أهمية من
زميله نيل وبولوزى . ولقد كان تأثير
كارو عظيماً على من هم أصغر منه سناً ،
أما نيل فقد استوعبت أعماله نسبة لا بأس

السببية ، إلا إذا كفر بدينه قبل أن يكفر بعقله .
وأود أن أوجه عناية القارئ الكريم إلى أن هذا
الذي كتبه الأستاذ الإمام في مطلع هذا القرن دفاعاً
عما في الطبيعة من جدل وديالكتيك ونظام لم يوقعه
بامضائه ، بل ظهر في مجلة « المنار » على أنه « دفع
وهم عن فلسفة ابن رشد والمتكلمين لأستاذ حكيم
وفيلسوف عليم » . لكن العهد الذي كتب فيه هذا
الكلام قد مضى وغبر . وأصبح اليوم الحال غير
الحال . فهل يراد بنا أن نرجع القهقري ونتشبه
بجدل آخر غير جدل الطبيعة والمجتمع ، متوجسين
خيفة من أن الاعتراف به سيوقعنا في الإلحاد ؟ !
أما في ميدان الواقع الاجتماعي ، فبالرغم من أن
الميثاق قد اعترف بالصراع القائم فيه حيث يقول :
« الصراع الحتمي والطبقي بين الطبقات لا يمكن
تجاهله أو إنكاره » ، إلا أنه رأى أنه ينبغي أن يحل
حلاً سلمياً في إطار الوحدة الوطنية وعن طريق
تذويب الفوارق بين الطبقات ، على نحو ما هو
معروف . واعتراف الميثاق بالصراع الحتمي بين
الطبقات قائم أساساً على إيمانه العميق بكيان المجتمع ،

إلى جانب إيمانه بالإنسان الفرد . أو قل — إن
شئت — إنه قائم على إيمانه بالفرد المتخبط في
المجتمع ، الممتد بجنوره فيه . وهو في هذا متفق
أيضاً مع الفلسفة القرآنية . وذلك لأن أغلب الظن
أن الإنسان الذي جاء في الآية الكريمة أنه حمل الأمانة
بعد أن عرضت على السموات والأرض والجبال
فأبين أن يحملنها وأشفقن منها ، ليس هو الإنسان الفرد
بل إنسان المجتمع ، لأن الكائن الفرد لا يستطيع وحده
أن يحمل الأمانة ، ولأن بدأ واحدة لا تصفق .
أما الحل السلمي الذي رأى الميثاق أن يحل به الصراع
بين الطبقات ، فإنه يستند أساساً على نظريته في
« قوى الشعب العاملة » ، وهي تمثل أيضاً إضافة
جديدة إلى الفلسفة الاشتراكية .

من أجل هذا كله ، نقول إن الميثاق قدم لنا
نظرية فلسفية . ونقول كذلك إن اشتراكية الميثاق
ليست اشتراكية عربية ، وليست تطبيقاً عربياً
للاشتراكية ، بل هي بالأحرى إضافة عربية جديدة
للاشتراكية .

يحيى هويدي

بها من النظارة . فتصميماته المصنوعة من
الصلب شكلت بطلاقة غير عادية وتجديدات
هل جانب كبير من الأهلية . ولقد اعترف
نيل في أجوبته المنشورة في مقدمة
« الكتالوج » بأنه يعتبر نفسه فناناً
مير يالياً وفي الوقت نفسه استمراراً للطابع
الرومانسي الذي ساد القرن التاسع عشر ، مثله
في ذلك مثل الفنان جراهام سوزرلاند
الذي اتصل نيل ببعض أعماله اتصالاً
مباشراً .

والاتجاه المغاير تماماً لهذا الاتجاه
هو الذي نراه في المعرض المقام « بالأكسيوم
جاليري » في « ديوك ستريت » واتساع

المعرض في ذاته يعتبر قطعة فريدة من قطع
التصميم المعماري . وهو يحتوي على فناء
لتمت مكن للمروضات الفنية من أن
تظهر في تمام التوافر والانسجام مع
الهندسة المعمارية للمعرض . ويوجد
بالمعرض بعض أعمال الفنان مايكل تيزيان
الفائز حديثاً بالجائزة الأولى في معرض
جون مور المقام في ليفربول . المهم أن
ما قدمه « الأكسيوم جاليري » يعتبر في
رأى ناقد التايمز فناً خالياً من الخرافات .
وهذا الشعور تجاه الفن الحديث هو الذي
يكسبه في رأى الناقد مكانة خاصة في
الوقت الحاضر .

محمد إقبال ..

والفكر الديني الحديث

دكتور عبد المتادر محمود

ننشر هذا المقال بمناسبة الاحتفال بالذكرى
شاعر الإنسانية وفيلسوف الذات الإسلامية محمد
إقبال .

...

ج . الأتقان



قالوا عن إقبال :
« إقبال هو الذي دعانا إلى الخير وأشاع فينا
هذا الأمر بأن نعرف أنفسنا وحقوقنا ونجاهد
في سبيل الحق والخير والجمال » .
طه حسين

« إذا وجب المظالم حقهم في كل زمن ،
وإذا كان هذا الحق أوجب ما يكون على الشرق
في هذا الزمن ، وإذا نظرنا حولنا فنبعث عن
مثال .. فذلك المثال هو إقبال ، وذكرى
إقبال » .

عباس محمود العقاد

م . العقاد



إذا كانت مدرسة جمال الدين الأفغانى قد أسهمت فى خلق ثورة فكرية تجديدية فى التفكير الإسلامى ، وحملت لواء الثورة ضد الحركات الاستعمارية فى المشرق القريب والبعيد - فإن مدرسة محمد إقبال هى المدرسة الأولى التى حملت لواء الثورة التجديدية فى الفكر الإسلامى ، وبخاصة ضد دعاوى الوضعية والماركسية وفى معاقبتها فى الغرب قبل الشرق القريب والبعيد ، وباللغة الأوربية التى كان يكتب بها إقبال أهم تراثه العظيم . فإذا ذكرنا أنه فى الوقت الذى كانت فيه مدرسة الأفغانى تؤدى رسالتها قبل وبعد الاستعمار الأوروبى للشرق ، وكانت مدرسة إقبال تعمل فى حركتها الاحيائية الجديدة فى الشرق والغرب - وبخاصة منذ مطلع القرن العشرين - فإننا يجب أن نذكر مدرسة ثالثة خرجت بفطرتها ودراساتها الواسعة جامعة لما بين المدرستين وهى مدرسة المقاد .



م . إقبال

إقبال وحركة التجديد

سؤالنا اليوم هنا : ما مكان «إقبال» من تجديد الفكر الدينى ؟

وسؤالنا قبل ذلك هو : ما الذى دفع «إقبال» لحركته التجديدية فى الفكر الإسلامى عامة ؟

يجب إقبال واضعاً النقط على الحروف فى كل ما يخص الثقافة الأوربية والإسلامية بأن التفكير الدينى فى الإسلام قد ظل راكداً خلال القرون الخمسة الأخيرة ، وأنه قد أتى على الفكر الأوروبى زمان تلقى فيه وحي النهضة عن العالم الإسلامى . ومع ذلك « فإن أبرز ظاهرة فى التاريخ الحديث هى السرعة الكبيرة التى ينزع بها المسلمون فى حياتهم الروحية نحو الغرب ؛ ولا غبار على هذا المنزع فإن الثقافة الأوربية فى جانبها العقل ليست سوى إزدهار لبعض الجوانب الهامة فى ثقافة الإسلام .

« إذا كان حسان شاعر الرسول ، فإن إقبالاً شاعر الرسالة . وإذا كان حسان من نازعه شرف الدفاع عن محمد ، فليس لإقبال من ينازعه شرف الدفاع عن المحمدية » .
أحمد حسن الزيات

« ذلكم إقبال العظيم الذى نحتفل اليوم بذكره تعريفاً به ودعوة إلى مذهبه ، وتعريضاً على قراءة شعره وفلسفته ، وهما تصوير الحياة الدافقة ، وحداء القافلة السائرة الجاهدة » .
عبد الوهاب عزام

« لم يكتب إقبال بأن يتجه برسائله هذه إلى أبناء وطنه المسلمين فى الهند ، بل توجه بها إلى مسلمى العالم كافة » وقصد بها أن تكون رسالة عالمية للناس جميعاً حيثما كانوا من أرجاء الأرض » .

محمد حسين هيكل

روح الثقافة الإسلامية

لقد ركز إقبال فلسفته في أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم هو روح الثقافة الإسلامية ؛ وهذا النبي العظيم يبدو أنه يقوم بين العالم القديم والعالم الحديث ؛ فهو من العالم القديم باعتبار مصدر رسالته . وهو من العالم الحديث باعتبار الروح التي انطوت عليها فإن للحياة في نظره مصادر أخرى للمعرفة تلائم اتجاهها الجديد ، وإن مولد الإسلام الجديد هو مولد الاستدلال العقلي القائم على الاستقرار .

لهذا أبطل إقبال نظريات امتداد الوحي وذيولها الخبيثة تلك النظريات التي أثرت المدارس المنفصلة عن روح الإسلام ، عبر نظريات مدرسة الاتصال في المشائية الإسلامية والدوائر الصوفية الخارجية التابعة لها في مدارس الخلاج وابن عربي في المشرق والمغرب ..

إقبال يؤكد أن النبوة في الإسلام لتبلغ كماها الأخير في إدراك الحاجة إلى إلغاء النبوة نفسها .

لكن ما حجة إقبال في هذا ؟ إن حجته هي حجة الإسلام نفسه في إبطاله للرهبنة، ووراثه الملك، ومناشدة القرآن للعقل والتجربة على الدوام وإصراره على أن النظر في الكون والوقوف على أخبار الأولين من مصادر المعرفة الإنسانية . وكل ذلك صور مختلفاً لانتهاء فكرة النبوة ودليل على اكتمال دين خاتم الأنبياء وتمام نعمته في هذا الاكتمال « اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً » .

لكن هل هذا معناه عند إقبال إبطال الرياضة الصوفية التي تكاد تقترب ولا تكاد تختلف من حيث الكيف عن النبوة ؟

الحق أن القرآن يعد الأنفس والآفاق مصادر متصلة للمعرفة بدليل قول الله سبحانه « نزيه آياتنا

لكن كل ما يخشاه إقبال هو أن المظهر الخارجي البراق للثقافة الأوروبية قد يشل تقدمنا فنعجز عن بلوغ كنهها وحقيقتها ، على الرغم من أن أوروبا خلال القرون التي أصبنا فيها بجمود الحركة الفكرية ظلت تدأب في بحث المشكلات الكبرى التي عني بها فلاسفة الإسلام وعلماءه عناية عظمى أثمرت أعظم الثمار في الفكر الغربي المعاصر . وكان من نتائج ذلك سيطرة الإنسان على الطبيعة، بينما عاد ذلك الإنسان الشرق المسلم في بعض جهات الشرق إلى الاستكانة مع « تصوف البوذية والعجم من جديد » .

لكن إقبال المتفائل يؤكد أن شباب المسلمين في آسيا وأفريقيا يسعون حقاً إلى اليقظة الكبرى . من هنا كان لا بد من توجيههم توجيهاً جديداً ، بعقيدتهم الإسلامية ، وبروح مستقلة تنفحص نتائج الفكر الأوربي لتكشف عن المدى الذي تستطيع به هذه النتائج أن تعيننا على إعادة النظر في التفكير الديني في الإسلام ، وليس هذا فقط ، بل وعلى بنائه من جديد إذا لزم الأمر .

الواقع - كما يقول - إقبال « إن مثالية أوروبا التي تقول به لم تكن من العوامل الحية المؤثرة في وجودها، ولهذا أنتجت نتاجاً عجبياً شاذاً » أنتجت ذاتاً ضالة لا تعرف نفسها ، ومع ذلك فهي تبحث عن نفسها بين ديموقراطيات لا تعرف التسامح . كل همها استغلال الفقير لصالح الغني » « وصنفون - إذا أكدت

لكم أن أوروبا اليوم هي أكبر عائق في سبيل الرقي الأخلاقي للإنسانية » . « أما المسلم فإن له هذه الآراء النهائية الحاسمة القائمة على أساس من صراطه المستقيم - هذه الآراء التي بها يستطيع أن يحدد موقفه من حاضره ، ويستعيد على أساس من العلم الذي علمه لأوروبا ماضيه ، وبه يمكنه مستقبله ومستقبل العالم كله معه » .

لكن هل يعد وصل التجربة الدينية بالنظر العقلى تسلياً من إقبال بتعالى الفلسفة عن الدين ؟

الحق أن الدين عنده ليس أمراً جزئياً ، وليس فكراً مجرداً ، ولا شعوراً مجرداً ، ولا عملاً مجرداً . بل هو تعبير عن الإنسان كله ولهذا يجب على الفلسفة عند تقديرها للدين أن تعترف بوضعه الأساسى . ولا مناص من التسليم بأن له شأناً جوهرياً فى التأليف بين ذلك كله تأليفاً يقوم على التفكير . ولا شك أن فكر إقبال هنا امتداد سليم لفكرة الغزالي عن الدين والفلسفة . خلاصة رأى إقبال فى هذه النقطة أن العقائد والآراء الدينية لها دلالتها الميتافيزيقية ، لكنها ليست تفسيرات لأسس التجربة التى هى موضوع العلوم التى تشغل بالطبيعة . أمر آخر هو أن الدين أصر على وجوب التجربة الواقعية فى الحياة الدينية قبل أن يدرك العلم ضرورة ذلك بزمان طويل .

يخرج إقبال من هذه اللفتة الواعية إلى أن قصد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم لم يكن غير إنشاء أمة صاحبة . ويؤكد أن الأمة الإسلامية لم تتأخر ولم تتراجع إلى السلبية القاتلة إلا بعد انهيار سلطانها السياسى ، ودخول التيارات القرطية والفارسية بمختلف أنظارتها الحاربة الداعية إلى الحرب من الحياة ، والداعية إلى قتل الذات وإفنائها . وكل أمة يصيبها ضعف كالذى أصاب المسلمين تبدل أنظارتها ، وتعمل الاستكانة فى أعينها ، وتركن إلى ترك الدنيا . وفى هذا الترك تخفى ضعفها وهزيمتها فى تنازع البقاء . كما يؤكد إقبال أن النظرات التشاؤمية فى مختلف الدوائر المنحرفة قد استمدت زادها — فيما استمدت — من الفلسفات اليهودية والمسيحية . فان العهد القديم الذى لعن الأرض لعصيان آدم ، والعهد الجديد الذى افتدى

فى الآفاق وفى أنفسهم . فالذات الإلهية تربينا آياتها فى أنفسنا وفى العالم الخارجى على السواء . من هنا وجب على كل إنسان أن يحكم على كفاية كل ناحية من نواحي التجربة فى إفادة وإثراء العلم . وعلى هذا نجد أن فكرة انتهاء النبوة ينبغى ألا يفهم منها — كما يقول إقبال — : « إنها تفترض أن مصير الحياة فى النهاية هو إحلال العقل محل الشعور إحلالاً كاملاً » . فمثل هذا ليس ممكناً ولا مرغوباً فيه . إنما قيمة هذه الفكرة من الناحية العقلية هى فى اتجاهها « إلى خلق نزع حرة فى تمحيص الرياضة الصوفية » . وهى تجعل الإنسان يعتقد أن كل سلطان شخصى يزعم أن له أصلاً خارقاً للطبيعة قد فات أوانه فى تاريخ البشر . ومثل هذا الاعتقاد له قوته السيكلوجية التى تحول دون نمو مثل هذا السلطان ، وعمل هذه الفكرة الإيجابية هو أنها تفتح سبيلاً جديدة للمعرفة فى ميدان الرياضة الروحية لدى الإنسان .

أمر آخر أدركته فلسفة إقبال حول الآيات الدالة على تجلى الذات الإلهية فى الأنفس فى نظر الكثيرين . هذا الأمر يؤكد أن هذا رأى حول التجليات يخلق روح النقد لعلم الإنسان بالعالم الخارجى لأنه مجرد قوى الطبيعة من الألوهية التى أضفتها عليها الثقافات الأولى التى عبرت أنظار مدارس إنخوان الصفاء ومدارس الإشراق بوجه عام .

إقبال إذن يعد الرياضات الصوفية طبيعية مهما كانت أمراً غير مألوف ، وأنها خاضعة للنقد وليست أمراً مقدساً لا يقترب العقل من ساحته كما يزعم أرباب الباطن والكشوفات . . . فهو يؤمن بالتجربة الدينية فى الرياضة الصوفية ويصلها بالنظر العقلى إلى أبعد الحدود حتى « يعرف المتوهم من المتحقق » كما يقول « مصطلح الإمام الغزالي » .

فيه السيد المسيح عليه السلام خطيئة البشر : هذا وذاك : هو ينبوع الفياض بكل نظرة تشاؤمية جبرية قاتلة لكل مفاهيم الحرية ، والإرادة ، والإيمان الصحيح بالله أو بالحياة . . . فإذا درسنا القرآن نجد أنه صحيح المفاهيم التي أخطأ النظر فيها قارئو العهد القديم والجديد حين أوضح أن الله سبحانه جعل الأرض مستقراً ومتاعاً ، ومكاناً للسعى وتمكيناً للمعاش ، ولم يجعلها لعنة ، أو مساحة تعذيب صمّنت فيها البشرية الشريرة العنصر بسبب ارتكابها الخطيئة . فان المعصية الأولى للإنسان تدل فيما تدل - كما تقول فلسفة إقبال - على أنها أول فعل تتمثل فيه حرية الاختيار والإرادة ومن هنا كانت المسؤولية ، ولهذا تاب الله على آدم وغفر له : ثم إن عمل الخير لا يمكن أن يكون قسراً ، بل هو خضوع عن طواعية واختيار للمثل الأخلاقي الأعلى خضوعاً ينشأ عن تعاون الذوات الحرة المختارة عن رغبة ورضى . والكائن الذي قدرت على حركاته ميكانيكية الجبرية هو كالألة لا يقدر على فعل الخير . من هنا تكون الحرية في فلسفة إقبال شرطاً لعمل الخير وهذا ولا شك هو ما فلسفه الإمام الغزالي في ربطه المحبة ، بالمعرفة ، بالحرية ، بحقيقة التوحيد .

فلسفة الذات عند إقبال

يصل إقبال من هذه النقطة إلى روح فلسفته في تأكيد الذات هادماً من وراء ذلك نظريات وحدة الوجود بكل مفهوماتها المنفصلة عن روح التوحيد الإسلامي . . .

ونظرة إقبال المنهجية تدخل بنا هذا الطريق متسائلة هذا التساؤل العلمي : ما هذا الشيء الذي نسميه «أنا» أو «خودي» أو «مين» - (هذا اللفظ وذاك معناه في الأردية الذات أو الأنا) - ما هذا الشيء الذي نسميه أنا . . . الذي يبلو في

أعماله ، ويحقق في حقيقته ، الذي يخلق كل المشاهدات ولكن لطافته لا تحتل المشاهدات ؟ أهو حقيقة دائمة أم أن الحياة تجلت في هذا الخيال الخادع وهذا الكذب الناقع تجلياً عرضياً لتحقيق مقاصدها العملية الراحنة ؟ يجيب إقبال : إن سيرة الأفراد والجماعات موقوفة على جواب هذا السؤال . لكن جواب هذا السؤال لا يتوقف على المقدرة الفكرية في الآحاد والجماعات كما يتوقف على طباعها ونظرتها . فأم الشرق الأقصى المتفلسفة أميل إلى أن تعتبر «أنا» في الإنسان من خداع الخيال ، وتعتبر الخلاص من هذا القيد نجاة ، وميل أهل الغرب إلى العمل ساقهم إلى ما يلائم طباعهم في هذا «وقد جاء هذا حين اختلطت «في عقول الهنالك وقلوبهم» النظريات والعمليات اختلاطاً عجيباً حتى انتهى حکماؤهم إلى أن حياة «الأنا» سلسلة ، وأنها أصل المصائب ، والآلام تنشأ من العمل ، وحالة النفس الإنسانية نتيجة محتومة لأعمالها . لكن هناك تشابهاً في تاريخ الفكر الهندي الأصيل ، والفكر الإسلامي الدخيل ؟ تلك الفكرة التي فسر بها «شكرا أجاربه» كتاب «الجلينا» وهي نفس الفكرة التي فسر بها الشيخ محي الدين بن عربي «آيات القرآن الكريم» على أساس مذهب وحدة الوجود ، حتى أنه جعل مسألة وحدة الوجود عنصراً هاماً في الفكر الإسلامي اصطبغ به كل شعراء العجم في القرن السادس الهجري . . . وحين خاطب فلاسفة الهند العقل في إثبات وتوكيد وحدة الوجود ، خاطب شعراء الفرس للقلب فكانوا أشد خطراً وأعنف أثراً حتى شاعت هذه المسألة بين العامة فسلموا الأمة الإسلامية الرغبة في العمل ، وامتدت النظرية في الغرب حتى دعا إليها الفيلسوف الهولندي الهودي اسبنوزا ؟ فإذا تفحصنا رسائل إقبال ومساجلاته للأستاذ نيكلسون الذي طلب إليه أن يوضح فلسفته حول

مذهب وحدة الوجود والحياة الكلية ، والحياة الفردية نجد « إقبال » يؤكد أن الحياة كلها فردية وليس للحياة الكلية وجود خارجي . فان الحياة حينما تجلت . . . تجلت في شخص أو فرد أو شيء . والخالق الذي خلق كل شيء خلقاً فرداً كذلك ، لكنه أوجد لا مثله . وواضح تماماً أن هذا التصور للكائنات يخالف كل المخالفة ما ذهب إليه شراح فلسفة هيجل (ت ١٨٣١ م) من محدثي فلاسفة الإنجليز مثل برادلي (ت ١٩٢٤ م) ويخالف أصحاب وحدة الوجود الذين يرون أن مقصد حياة الإنسان أن يفنى نفسه في المطلق كما تفنى القطرة في البحر .

نظرية الإنسان الكامل

من تلك النقطة يبلور إقبال نظريته في الإنسان الكامل « المصنف بأخلاق الله » حسب نص ودعوة النبي الكريم صلى الله عليه وسلم التي يقول فيها « تتخلقوا بأخلاق الله » فيصبح بهذه الأخلاق « فرداً بغير مثل ، بعيداً عن التوحد بالذات أو الحلول أو وحدة الوجود » ؛ وإنما هو القرب أو الأنس كما يقول مصطلح الغزالي . وليس القرب هو الذوبان أو الامتزاج ؛ لأن الإنسان الكامل « يمثل الخالق في نفسه دون ضلال » والإنسان الكامل لا يفضل في الكائنات بل فضل هي فيه . أي تسخر له فيتصرف فيها فاذا ذكرنا أن الإنسان الكامل في مدرسة وحدة الوجود لإنسان صوفي آخر يهدف في ترقيه إلى الفناء التام في الله — ذكرنا أن ذات الولي المتكامل بوصفها ذاتاً متناهية لا يمكنها أن تقف على أي سند أمام التجليات الإلهية اللامتناهية « ومن ثم كان السحق أو الحق الذاتي فعلاً ضرورياً أساسياً في سبيل بلوغ الإنسان إلى غايته ومسعاه وهو ما ينكره مذهب إقبال في الذات ، وتوكيد الذات ؛ لأن الذاتية في

فلسفته مركز الشعور الذاتي للفرد ، وما يدور حوله من مجالات وكيفيات متفرقة غير محدودة . هذه الذاتية تتجلى في الإنسان في وحدته الوجدانية والشعورية ، تلك التي تولف بين رغباته وعواطفه وأفكاره . والنفس تتكشف عما يسميه إقبال بالحالات العقلية وتبدي هذه الحالات عروباً من النشاط مختلفة لاتتجمع بينها وحدة أو رابطة . وحين تتوحد في ظل الأنا أو الذات يمكنها أن توحد غاياتها وأهدافها ويمكنها أن تسير قدماً من الفوضى إلى تحقيق النظام واستكمال حقيقتها المنشودة . فالقوى النفسية المختلفة عاجزة عن أن تحقق كمال الذات بمفردها ، والعمل الحقيقي في سبيل تحقيق الكمال إنما هو من صميم فعل الذات أو الآنية التي تشمل كل جمع شتات الميول والمواطف والأفكار من طريق تحقيق وحدة نفسية قوية متساكة .

لكن : هل تحقيق الذاتية عند إقبال مرتبط أو قاصر على الإنسان وحده ؟ الواقع أن « إقبال » يرفض هذا التحديد لاعتقاده أن كل ما في العالم ابتداء من ذرة المادة إلى حركة الفكر الطليق ما هو إلا مجلي من مجالات الذات العظمى . وإن كان هذا التجلي ضئيلاً في بعض الموجودات فانه يبلغ كماله في الإنسان وهذا يقدم لنا تفسيراً لسر عظمة الإنسان ، في خلقته . غير أن حياة الإنسان لا تقتصر على هذا الضرب من الكمال المشترك ؛ وإنما تتضمن نوعاً خالداً من الصراع والجهاد في سبيل اكتمالها وتحقيقها هي بذاتها . معنى هذا أن كل ما في الكون ذوات مفردة تمتنع بصفة الوجود المستقل والكيان الموحد مهما كانت عليه من ضآلة الشأن في ميزان الوجود . معناه أيضاً أن العالم — عند إقبال — بما فيه من ذوات فردية لا يبدو كاملاً في حقيقته . إذ أن اتصافه بالكمال رهن بتحقيق الذاتية في الحياة وفي الإنسان —

ذلك التحقق الذي يكفل له نظاماً يحقق وحدة كل ذات ويؤكد استقلالها . أما في حياة الإنسان فان تحقق الذاتية عنده وليد شعور الفرد بحقيقة نفسه شعوراً مباشراً . وعلى هذا القدر من الشعور تتفاوت درجة كماله الحقيقي ؛ فرغم قدرة الإنسان على إقامة علاقات متبادلة وصلات مع النوات الأخرى إلا أنه يتمتع بدائرة خاصة من الشعور هي وحدها التي تولد حقيقته كموجود بشري ، وهي التي تغذي كيانه بوصفه ذاتاً مفردة .

فلسفة إقبال الإحيائية إذن تنبذ أية وحدة عمومية أو كلية في الكون وفي الحياة . فكل ما في العالم إن هو إلا ذوات فردية والحياة ما هي إلا تجل الذات العظمى . والإنسان حين تتجلى فيه الذاتية يسمى أنا أو ذاتاً ، وسبيل كماله الحقيقي هو تأكيد هذه الذات ، دون أن يفكر أو يسعى أو يعمل على إفنائها والخلص منها بالطرق العدمية المختلفة في دوائر الصوفية المنفصلة أو دوائر الوجودية المماثلة ؛ فان تجل الإنسان عن ذاته وأنيته إنما يعنى الفناء والموت المتصل . وكلما أمكن الإنسان العامل المجاهد التخلق بأخلاق الله في توكيد ذاته كان أقدر على مقاومة كل ألوان الفناء أو الفساد . وهذا هو ما توضحه لنا جلياً ، وعلى أكمل صورة ونموذج سيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم : المثل الأعلى للإنسان الكامل والصوفي الحق في فلسفة إقبال . « فاذا كان موسى عليه السلام لما تجل له قيس من نور الحق أدركه الصعق فان محمداً صلى الله عليه وسلم لما رأى جوهر الحق تبسم : ما زاغ البصر منه وما طغى أو كما يقول القرآن « ما زاغ البصر وما طغى » . معنى هذا أن الذات القوية تعلو على الجوهر الذاتي ، ولا تتلاشى بأى نحو من الأنحاء أو صورة من الصور . إذ أن في قوة الذات وتفرد ما يحول بينها وبين أن تمحى في

نخضم أوسع أو محيط شامل . حتى إن الفناء الكامل الذي يسبق يوم الحساب مباشرة لا يمكن أن يؤثر في كمال تلك الروح أو يزعزع من ثباتها أو كما يقول إقبال « أحكم نفسك في حضرة ، ولا تفن في بحر نور » . فاذا كنت ثابت الروح حقاً فاعتبر نفسك حياً باقياً مثله .

ليس هدف الإنسان الكامل المتصف بأخلاق الله وأخلاق رسوله الذي كان خلقه القرآن — ليس هدف هذا الإنسان بلوغ درجة الفناء في الذات العظمى ، بل هدفه الإبقاء على ذاته المتناهية ، وعمله الدائب على إذكاء شعلتها .

المتناهي واللامتناهي

هنا قد يبرز سؤال يثيره أتباع مذاهب الاتحاد ووحدة الوجود لفلسفة إقبال الإحيائية وهو : كيف لهذه الذات المتناهية أن تقوم بعيداً عن الذات اللامتناهية ؟ وهل الذات المتناهية على يقين من إمكانها الاحتفاظ بتناهيها إلى جانب اللامتناهي ؟ يجب إقبال بأن هذا السؤال يتضمن دلالات واسعة على سوء الفهم لحقيقة اللامتناهي . فليس معنى اللامتناهي أنه قابل للامتداد إلى غير نهاية ، بل حقيقة اللامتناهي إنما تكون في القوة لا في الامتداد ؛ فذاتي بوصفها قوة يجب أن تكون متمايزة عن الذات غير المتناهية ، وإن لم تكن منعزلة عنها مثلنا في ذلك النظام المكاني الزماني . « فاذا نظر إلى باعتبار الامتداد كنت مستغرقاً في النظام المكاني الزماني الذي أنتسب إليه . أما إذا نظر إلى باعتبار القوة . فاني أنظر إلى النظام المكاني الزماني نفسه بوصفه غيراً مواجهاً لي ، أجنبياً عني كلية » . « فأنا متمايز عن ذلك الذي أعتمد عليه في حياتي وقواي ، وإن كنت وثيق الصلة به » .

معنى هذا أن الشخصية الحقيقية ليست شيئاً وإنما هي فعل . ومعنى هذا أننا لا ندرك ذاتاً

يوصفها شيئاً في مكان ، أو مجموعة من التجارب
في نظام زمني ؛ بل يجب أن تفسرها وأن تفهمها ،
وأن نقدرها في أحكامها ومنازعتها الإدارية
وأهدافها وآمالها . ومعنى هذا أيضاً أن

أعلى مراتب السعادة ليس هو التحرر من
التناهي ، بل في السيطرة على النفس وعلى
التفرد لا على إلغاء الذات أو إفنائها . ومعنى هذا أن
العمل هو الذي يعد النفس للقضاء أو يكفها الحياة
مستقبلية ومبدأ العمل الحق الذي يكتب للنفس البقاء
هو احترامها في نفسها وفي غيرها . وهنا يصور
إننا إقبال مضمون نظريته في الخلود بأن الإنسان
في نظر القرآن متاح له أن ينتسب إلى معنى الكون
وأن يصير خالداً :

وهذا الخلود لا نتحصله أو لا نناله بصفته حقاً
لنا ، وإنما نبلغه بما نبذل من جهد شخصي ،
والإنسان مرشح له وموئل له لا غير .

لا سلبية إذن كما يقول إقبال فإن من يتلقى نور
الهداية ليس متلقياً فحسب ؛ لأن كل فعل لنفس
حررة يخلق موقفاً جديداً . وبذلك يتيح فرساً جديدة
تتجلى وتتضح فيها قدرته على الإيجاد والابداع .

الآلية والحياة

أمر آخر في فلسفة إقبال الإحيائية هو كشفه
لشطط الآلية في فهم الحياة وذلك في النتائج التي
وصل إليها نيوتن في ميدان المادة ، وداروين في
ميدان التاريخ الطبيعي فإن الحياة ظاهرة فريدة ،
وفكرة الآلية غير مناسبة لتحليلها . ففي كل فعل
غائي للحياة من أفعال النمو والتكيف مع البيئة ، هو
فعل له سيرة لا تتصور آلياً ، ولا يتصور في فعل
الآلة . ثم إن تطبيق الأفكار الآلية على الحياة
يستلزم القول بأن العقل نفسه من ثمرات التطور وهو
قول يجعل العلم متناقضاً مع مبدئه الموضوعي للبحث
كما يقول إقبال وإلا كان تصورنا للطبيعة وأصل

الحياة تصوراً آلياً سخيفاً . وإذا قلنا إن العقل نتيجة
لتطور الحياة فهو ليس مطلقاً ، ولكنه نسبي ،
باعتبار القوة التي أحدثت فيه هذا التطور . فكيف
والحالة هذه يستطيع العلم أن يستبعد الناحية الذاتية
لشخص العارف وأن يبنى أحكامه على الناحية
الموضوعية باعتبار أن العلم مطلق غير نسبي ؟

الواقع أن كل نشاط خالق نشاط حر . فالخلق
يضاد التكرار الذي هو من خصائص الآلية ، وهذا
هو السبب في استحالة تفسير فعل الحياة الخالق على
أساس هذه النظرية الآلية . وإذا كان العلم
يسمى إلى تماثل وإطراد في التجربة أي إلى قوانين
الفكر الآلي ؛ فإن الحياة بما فيها من إحساس عميق
بالتلقائية تقيم قواعد الاختيار لتخرج بذلك عن نطاق
الجبرية . وهنا يبدو عجز العلم وتخطئه في فهم الحياة .

ومن هذه الثغرة ينظر إقبال إلى الجبرية في الدوائر
الصوفية أو الفلسفية قديماً وحديثاً فیراها منكراً من
الفهم والقول من هنا خرجت نظرية إقبال في أن
المادة ليست شراً ، بل هي خير كالجسد سواء
بسواء . وأن سمو الذات لا يكون باستبعاد المادة
أو تحطيم معابد الأبدان ؛ لكن يكون سموها بالتغلب
على كل عسير ، وقهر وتسخير كل صعب . فإن
الأنا أو الذات الكامنة لا تتحطم مطلقاً أمام صخور
المشاكل ، بل إنها وهي على صخور المتاعب تنساب
قواها المحبوة ، وتفيض ينابيعها العذبة :

« ولئن تكون المادة أو الجسد بعائق الذات الكاملة
عن التطور ؛ بل إنها مصدر دائم لتألق الروح في
العالم ، وعلى قدر تحطيم الذات للقيود على قدر
تحررها واختيارها ونزوع إرادتها إلى الحرية
الكاملة . وهذا كله رهن بصدق الجهد وصلابة
التضال » .

والسؤال : هل إقبال كالمعتزلة في فهمهم
للحرية ؟ كلا ، فالذات نفسها فيها اختيار وفيها

اجبر : لكنها إذا قاربت الذات المطلقة نالت الحرية الكاملة . فالحياة في معناها وحقيقتها جهاد لتحقيق الاختيار ومقصد الذات أن تبلغ الاختيار بجهدا « وما يقوى الذات خير ، وما يفسدها شر » . ومن هنا عترض إقبال على الأفلاطونية والأفلوطينية وما تولد عنهما في القديم والحديث في مختلف النظريات في الغرب والشرق . ومن هنا أكد إقبال أن التعارض بين الذات والموضوع ، بين فهم العالم كحقيقة رياضية ، وبين البيولوجية الكائنة في النفس — هذا التعارض هو الذي ترك أثره في الفلسفة المسيحية فانعزل كثير من نظرياتها هاربة مع التجرد الساعي للتخلص من دنس البدن وخطيئة الجسد حتى يحل اللاهوت في الناسوت أو يتحد الناسوت باللاهوت مما كان له أثره الخطير في النظريات المنحرفة في الدوائر الفلسفية والصوفية في الإسلام .

في الواقع أن المشكلة التي واجهت الإسلام كانت في ذلك الصراع — الصراع ما بين الدين والحضارة ، وما بينها وبينه من تجاذب في الوقت نفسه . واجهت النصرانية في أول عهدها هذه المشكلة فبحثت عن مستقر للحياة الروحية ، مستقر قائم بنفسه ، لا عن طريق قوى عالم خارجي عن نفس الإنسان وإنما بتجلى عالم جديد في داخل النفس ذاتها . الإسلام لم ينكر هذه النظرة مطلقاً كما وضع إقبال لكنه لم يستغل عليها ، وإنما خرج إلى نور آخر يضيء هذا العالم الجديد المتجلى ، الذي ليس غريباً عن عالم المادة ، بل هو متغلغل في أعماقه من هنا كان توكيد الروح الذي سعت إليه الفلسفة المسيحية الصوفية يتحقق في الفكر الإسلامي « لا باستبعاد القوى الخارجية التي تحترقها أنوار الروح بالفعل ؛ وإنما يصح بتنظيم علاقة الإنسان بهذه القوى ، على هدى النور المنبعث من العالم الموجود في أعماق نفسه » .

ماذا يريد إقبال أن يقول ؟

يريد أن يقول إن الصراط المستقيم الذي يتخذ منهجه من الدين الحق أحرص من العلم على الوصول إلى ما هو في النهاية حق ، وإلى صيانة هذا الحق . يريد أن يقول إن الإنسان العصري وقد أعشاه نشاطه العلمي كلف عن توجيه روحه إلى الحياة الروحية الكاملة . وهو قد استغرق في الواقع الآلي الظاهر للعيان فأصبح مقطوع الصلة بأعماق وجوده — تلك الأعماق التي لم يسر غورها بعد . وأخف الأضرار التي أعقبت فلسفته المادية هي ذلك الشلل الذي اعترى نشاطه وليست حال الشرق خيراً من حال الغرب ؛

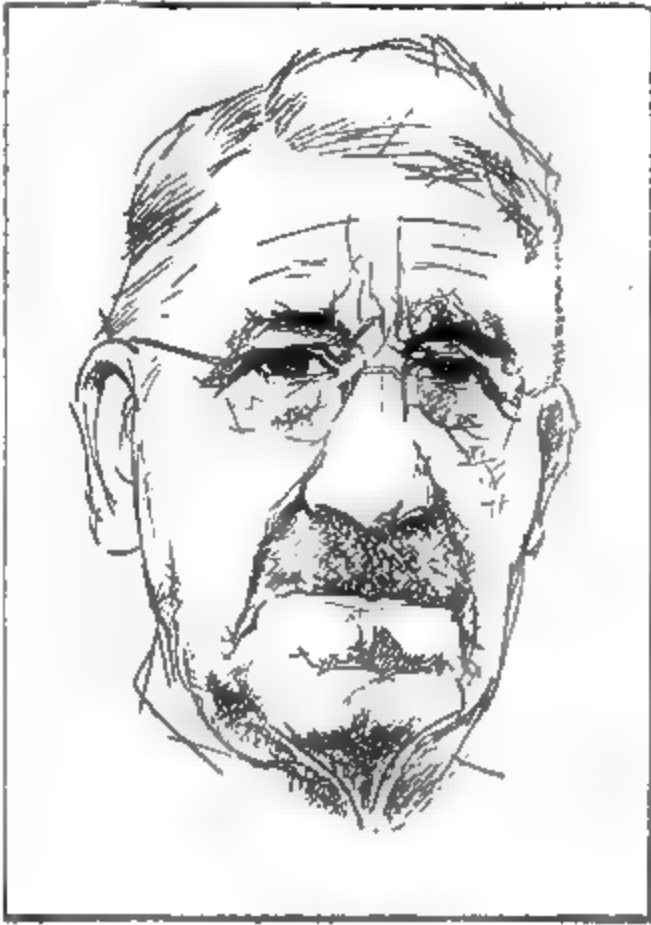
« يريد أن يقول إن الحقيقة في نظر الإسلام الحق روحية ووجودها يتحقق في نشاطها الديني ، إن المادى لا تكون له حقيقة ما حتى تكشف عن أصلها المتأصل فيما هو روحاني » .

« يريد أن يقول العالم لم يخلق عبثاً فهناك رسالة وهنا على الأرض مكان هذه الرسالة ، ولقد قدر على الإنسان أن يشارك في أعق رغبات العالم الذي يحيط به ، وأن يكيف مصير نفسه ومصير العالم كذلك ، تارة بتهينة نفسه لقوى السكون ، وتارة أخرى ببذل مافي وسعه لتسخير هذه القوى لأغراضه ومراميه » .

يريد أن يقول إن منتهى غاية الذات ليس أن ترى شيئاً ، بل أن تصير شيئاً ، والجهد الذي تبذله الذات لكي تكون شيئاً هو الذي يكشف لها فرصتها الأخيرة لشحد موضوعيتها وتحصيل ذاتية أكثر عمقاً . إن الدليل على حقيقة الذات ليس في قول ديكارت أنا أفكر بل في قول كانط أنا أقدر بل في قول الغزالي قبل كانط وديكارت أنا أريد .

يريد أن يقول أولاً وأخيراً إن على المسلم في كل مكان وزمان أن يقدر موقفة وأن يعيد بناء نفسه ، وبناء حياته الاجتماعية على ضوء المبادئ النهائية . وأن يستنبط من أهداف دينه التي لم تتكشف بعد إلا تكشفاً جزئياً تلك الديموقراطية الروحية التي هي منتهى غاية الإسلام ومقصده .

عبد القادر محمود



نقد ديوى لمنطق القدماء

سعيد إسماعيل على

هل صحيح إن المنطق الأرسطى لم يعد صالحاً لأن يكون منطقاً للثقافة المعاصرة ؟ تناول الفيلسوف الأمريكى «جون ديوى» (١٨٥٩ - ١٩٥٢) الإجابة على هذا السؤال فى كتابه الكبير الإجابة على هذا السؤال فى كتابه الكبير Logic, The Theory of Inquiry حيث قام بترجمته إلى العربية أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود ، وهى الترجمة التى اعتمدنا عليها فى هذه الدراسة . وقد استند ديوى فى إجابته هذه على فكرة

إن الأهمية التى نعلقها على النظرية المنطقية الأرسطية لا ترجع إلى نحد أهميتها التاريخية فقط، وإنما لأنها قد دخل بصفة جوهرية فى نظريات المنطق السائدة بيننا اليوم ، بحيث يصبح النظر فى أمرها نظراً فى عالم المنطق المعاصر .

تكاد أن تكون بديهية وهي إن ما يصلح لعصر معين قد لا يصلح بنفس الصورة لعصر آخر . بل إن ما يصلح الآن ما يصلح لعصر مضى هو نفسه ما يبرر عدم صلاحيته لعصر حاضر يختلف عن الحاضر من حيث الأسس والمفاهيم والفلسفة العلمية . أما كيف ينطبق هذا على النظرية المنطقية الأرسطية فهذا هو ما سنحاول بيانه في هذه الدراسة ، بادئين أولاً بما قام به ديوى من إظهار التباين والاختلاف الجذري بين الأسس العلمية للثقافة المعاصرة ، وبين الأسس العلمية للثقافة اليونانية القديمة حيث نبت فيها المنطق الأرسطي وترعرع .

العلم يبدأ من الخبرة اليومية

على الرغم مما قد تبلغه أية نظرية علمية من تجريد ودقائق علمية خاصة ، فانك بالنظر الفاحص الدقيق تستطيع أن تلمس بذور بدايتها فيما هو قائم بمجرى الأمور اليومية من أشياء وطرائق سير وأدوات . ولعل أبرز مثال يمكن أن يوضح ذلك ، هذا المثال الذى ساقه ديوى عن النظرية العلمية الخاصة بالألوان والضوء ، فن المعروف أن هذه النظرية قد بلغت من التجريد والدقة العلمية شأناً كبيراً ، ولكنها رغم ذلك « عن » الألوان والضوء اللذين لا يكاد شأن من شئون الحياة اليومية العادية أن يخلو منهما ، ووجه الاختلاف بين مستوى الحياة الجارية وبين مستوى العلم في هذا المجال ، هو أننا في المستوى الأول نتناول الضوء والألوان باعتبار وظيفتهما بالنسبة للجماعة في مجال الأعمال والفنون على حد سواء ، أما في مستوى العلم فنحن نتناولهما باعتبارهما شيئين قائمين بمعزل ، ولكن هذا لا ينفي أن العلم بهما قد بدأ من المستوى العادى ، وبأطراد

عملية التقدم الإنسانى تكتسب طريقة التناول العادية هذه دقة وتجريداً ، تنتقل من جيل إلى جيل حتى تتجمع لدى الإنسان بشأن الألوان والضوء معلومات من حيث الخصائص وطرائق السلوك مما يكون علماً خاصاً بهما بحيث تعد الشقة قد أصبحت بعيدة بين الوضع العلمى الذى صارت عليه الألوان والضوء ، وبين الكيفية التى نتناولها بها في مستوى الحياة اليومية . وهكذا الأمر بالنسبة لسائر الأشياء والحوادث والصفات التى تدخل في حياتنا الجارية :

وإذا كان العلم بناء على هذا يبدأ سيره من دنيا الخبرة اليومية والواقع الحياتى فهو لابد متغير إذا تغيرت هذه البداية . وعالم للشئون اليومية لا يثبت على حال واحدة ، بل إنه يتغير من حيث مضمونه ونتائجه إلى درجة كثيراً ما تبلغ الإطار العام ولا تقف عند حد التفاصيل وحدها ، بحيث يؤدي هذا إلى اختلاف الإدراك الفطرى العام ؟

وآية ذلك أنك إذا تأملت مراحل التطور الإنسانى من البداوة إلى الزراعة إلى الصناعة فلا شك أنك ستجد اختلافاً كبيراً بين الإدراك الفطرى العام في كل مرحلة عنه في الأخرى ، ومن هنا كان قول ديوى

إن « ما كان لعصر مضى من شئون العمل ، قد يصبح لعصر آخر مجالا للهو والتسلية حتى النظريات العلمية والتأويلات العلمية تظل خاضعة لتصورات لم تعد هى الحاسمة فى الطرائق الفعلية التى نتناول بها بحوثنا »

(ص ١٤٦) . ومن هنا أيضاً كان لا بد أن تتغير النظرية المنطقية إذا تغيرت الثقافة العلمية للجماعة ، وهى لا بد متغيرة لتغير نقطة السير والبداية — حيث إن المنطق ما هو إلا العملية التى يتم بها الصور التى تكون قوام الثقافة العلمية السائدة .

وثقافة العصر الحاضر العلمية تختلف من غير شك عن ثقافة العصر اليونانى العلمية ، ومنطق أرسطو كان منطقاً ملائماً للثقافة القديمة مبرراً عنها خير

تعبير ، وهذا هو ما يدعونا اليوم إلى أن نطالب
بلذبة من مجال الأمور العلمية التي هي بحاجة للمنطق
آخر يسائر ما استحدثته من أسس ومفاهيم واتجاهات.

وليس « ديو » هو أول صوت ينادي بهذا ، فالحق
أن تاريخ الفلسفة يحفل بكثير من الفلاسفة الذين
أخذوا على عاتقهم إظهار ما للمنطق الأرسطي من
عقم وجذب يجعلانه لا يلائم التطور العلمي الحديث
الذي يهدف إلى الكشف عن الطبيعة لإمكان التنبؤ بما
يمكن أن يقع من أحداثها ، حتى يستطيع الإنسان
التحكم فيها لخيره وإصلاحه ، ومن ثم يتوثق الارتباط
بين معرفة العالم وخدمة الإنسان . لقد غدا العلم
الحديث أكثر إنسانية وأقل ألوهية ، ولم يعد وسيلة
يقتصر نفعها على فئة قليلة ، وإنما امتد نفعه ليشمل
تلك الطبقات التجارية والصناعية الجديدة التي
تزايدت قوتها في العصر الحديث ، وقد لخص
« فرنسيس بيكون » (١٥٦١ - ١٦٢٦) هذه
الروح الجديدة بقوله : « ليس الهدف المشروع للعلوم
شيئاً آخر إلا أن يهب الحياة البشرية اكتشافات
وقوى جديدة » . والقوة المطلوبة هنا هي
في السيطرة على الطبيعة لا في السيطرة على
الإنسان ، حتى ديكارت الذي اشتهر في تاريخ
الفلسفة بأنه إمام من أئمة الاتجاه العقلي الاستنباطي ،
نادى بوجوب اتخاذ العلم وسيلة للسيطرة على
الطبيعة لخدمة الأغراض الإنسانية . يقول ديكارت

« وبدلاً من هذه الفلسفة النظرية التي تعلم في المدارس ،
فإنه يمكن أن نجد عوضاً عنها فلسفة عملية ، بها إذا
عرفنا ما النار والهواء والماء والكواكب والسموات
وكل الأجرام الأخرى التي تحيط بنا من قوة وأعمال
معرفة متباينة كما نعرف من صناعتنا المختلفة ، فإننا
نستطيع استعمالها بنفس الطريقة في كل المنافع التي
تصلح لها وبذا نستطيع أن نجعل أنفسنا ملاكاً
الطبيعة » .

وبعد « بيكون » أبرز من عبروا عن عسدم
ملاءمة المنطق الأرسطي لهذه الروح العلمية الجديدة

في مطلع العصور الحديثة ، إذ أيقن أن منهج الفكر
كما رسمه أرسطو لا يحقق ، ولا يمكن أن يحقق ،
ما يهدف إليه إنسان العصر من الكشف العلمي ،
ذلك لأنه منهج لا يهدف في أدق أشكاله إلا إلى
الاقناع والبرهنة ، وأنى لمثل هذا الاقناع وهذه
البرهنة أن يؤديا إلى السيطرة على الطبيعة ؛ لأنها
يقومان على أساس أن أحداً قد حصل من قبل على
حقيقة معينة أو اعتقاد خاص ، ومن ثم ينحصر
الاشكال في مجرد إقناع آخر بهذه الحقيقة وهذا
الاعتقاد . إنها إن أدبا إلى السيطرة فالسيطرة هنا
سوف تكون سيطرة على عقل لا على طبيعة . إن
الاستدلال المحض من حيث هو وسيلة للوصول إلى
الحقيقة هو أشبه بالعنكبوت تنسج خيوطاً من ذات
نفسها ، ونسجها منتظم ، متسق ، بالغ الدقة
والإحكام ، ولكنه مع ذلك لا يعدو أن يكون أكثر
من مصيدة . هذا وتكديس المعلومات على نحو سلبي
— وهو الطريقة التجريبية القديمة — أشبه ما يكون
بالتملة تسعى وتكدح وراء جمع أكداش من المواد
الحام . أما طريقة التفكير العلمي الحديثة فتشبه عمل
النحلة التي تجد وتسمى مثل التملة سواء بسواء فتجمع
مواد شتى من العالم الخارجي ، ولكنها على التقبض
من تلك المخلوقة الكادحة ، تغير وتبدل فيما جمعته
من المواد كي تضطرها إلى إخراج ما فيها من كنوز
مخبوءة .

وقد كتب « جوزف » في هذا المعنى قائلاً في
كتابه An Introduction to Logic إن علم اليوم
يبذل جهده لإقامة ما يسمى بقوانين الطبيعة التي هي
عبارة عن إجابات عن سؤال مثل : « في أي
الظروف يحدث التغير الفلاني ؟ أو : ما هي أعم
المبادئ التي تتمثل في التغير الفلاني ؟ » ، وهذا
عكس العلم القديم الذي كان يحاول أن يجيب عن
سؤال يقول : « ما تعريف الموضوع الفلاني ؟

أو ما هي صفاته الجوهرية ؟» بيد أن جوزف لا يرى ما يدعو إلى طرح آراء أرسطو إلا في الأسئلة المطروحة ابتغاء الإجابة عنها دون « الطابع المنطقي الذي يتسم به تدليلنا الذي نبرهن به على صحة إجاباتنا عن تلك الأسئلة » ، ومعنى هذا - في رأى ديوى - أن جوزف على الرغم من إدراكه لاختلاف العلم الحديث عن العلم القديم ، قد وقع في خطأ الظن بإمكان تغيير مسائل البحث وموضوعاته تغييراً أساسياً ، مع عدم ضرورة تغيير الصور المنطقية إلا في حدود ضيقة .

الإطار العلمي للنظرية المنطقية الأرسطية

لا بد إذا لكل نقد للنظرية المنطقية الأرسطية أن يستند إلى أساس من الثقافة العلمية التي كانت سائدة في عهد أرسطو ، لإظهار ما هي عليه من مخالفة لثقافة اليوم العلمية فحسب وإنما لإظهار أن ما كان بينها وبين النظرية المنطقية الأرسطية من ارتباط ، يجعلها لا تصلح اليوم لأن تكون منطقاً للتفكير .

وأول ما يلاحظه ديوى على الثقافة اليونانية أنها كانت تتميز بغزارة الإنتاج الفني ، وبكثرة المشاهدات المذوعة للظواهر الطبيعية التي صيغت في تعميمات شاملة ، وكانت « اتفلسفة » هي النظرة الواحدة الشاملة التي دججت فيها كل النتائج التي توصل إليها الدارسون في ميادين العلم المختلفة ، من طب وموسيقى وفلك وأرصاء جوية ولغة ونظم سياسية . . الخ . واليونانيون في كل دراساتهم هذه لم يفصلوا الإنسان عن الطبيعة ، بل تصوروه في علاقته بها بحيث كان علم مثل علم النفس مرتبطاً بالبيولوجيا ، وكذلك لم تنفصل الدراسات الأخلاقية والسياسية عن دراسة الكون في جملته . بيد أنه ينبغي ألا يغرب عن أذهاننا اختلاف معنى « الطبيعة » اليوم عنه أيام اليونان ، فقد استعمل أرسطو مثلاً - الصفة « فيزيقي » للدلالة على

الجانب الذي يتعرض للتحول والتغير والتبدل من « الطبيعة » ، ولذلك لا نجد تقابلاً عند أرسطو بين الفيزيقي وبين العقلي والنفسي ، لأن العقلي والنفسي كانا يتدرجان تحت مدلول « الفيزيقي » المتسم بالتغير والتحول ، « أما « الطبيعة » فقد كانت بمعناها الذي يبرز حقيقتها ويرفع من شأنها مؤلفة من ماهيات غير متغيرة - على نحو ما نتحدث اليوم عن « طبائع الأشياء » بما لتلك الماهيات من خصائص ثابتة جوهرية أو « طبائع » .

ولعل ذلك يفسر لماذا اتسم المنطق الأرسطي (الذي كان من غير شك يعكس منهج التفكير السائد) بالصورية ، لا بالمعنى الذي يبرز انفصال الصور عن الوجود الحقيقي ، وإنما بمعنى أن الصور كانت تمثل الوجود القائم ، ولم يكن الوجود الحقيقي هو ذلك الذي تقع عليه المشاهدة الحسية ، ذو الأحوال المتغيرة المتحولة ، ذلك أن التغير كان دليل نقص في كمال الوجود ، وإنما الوجود الحقيقي هو الذي تمثله الماهيات الثابتة ، ومن هنا كان العقل العلمي يبصر أشياء الطبيعة كسلسلة تتفاوت كميّاً ابتداء من العدم صاعداً إلى الوجود بمعناه الكامل « فجاءت الدرجات المتفاوتة في الإدراك الفكري مقابلة - ومعها صورها المنطقية في هذه المقابلة - درجة درجة الترتيب المدرج الذي رتبت به الذوات في تفاوتها من حيث درجاتها الكيفية في سلم الوجود » . وإذا كان الأمر كذلك فالمعرفة لا يجب أن تتعلق إلا بجواهر الأشياء لأنها مقيسة الأبعاد معلومة الحدود معلومة النسب . وبمعنى آخر لها تصميم ولها صورة بالمعنى الموضوعي لطاين الكلمتين . أما المتغير فكلما استطعنا ادخاله في حدود معلومة تحدد له بدايته ، كما تحدد نهايته ، كلما استطعنا معرفته ، والقياس ما هو إلا الصورة الدقيقة لهذه المعرفة المنحصرة داخل حدود معلومة .

النوع يبعد عن التغير هو خلوه من المادة فهي التي تقبل التحول والتبدل .

أمس جديدة لمنطق جديد

وهكذا يتبين لنا الاتصال الوثيق بين النظرية المنطقية عند أرسطو وبين الوجود القائم أو الوجود الفعلي ، وأنها بناء على ذلك لم تكن صورية ، وإنما أصبحت اليوم كذلك لأن التطور العلمي الحديث قد هدم تلك الأسس التي قامت عليها تلك النظرية فعندنا نرى انفصالاً بينه وبين الوجود الفعلي مما جعلها تنسم بالصورية . ولا يلقي ديوى القول على عواهنه ، وإنما يفصل ما كان من أمر ما تطور إليه العلم الحديث بحيث أصبح الأمر كما نقول ، وليس من شك أن إبراز أبناء هذا التطور أمر ضروري حتى يظهر لنا بوضوح وجللاء عدم صلاحية هذه النظرية لأسس الوجود القائم الآن :

أولاً - من حيث تصور الكيفي والكمي في علاقة أحدهما بالآخر :

كانت الصفات الكيفية تمثل أساساً هاماً من الأسس التي كان يقوم عليها العلم القديم وبالنسبة للفلسفة القديمة . وكانت العناصر الأربعة (التراب والهواء والنار والماء) تمثل نقطة البداية التي تنفرع منها تركيبات من الأضداد الآتية (رطب ويابس ، بارد وحار ، ثقيل وخفيف) . أما النواحي الكمية فقد كانت تحتل منزلة دنيا من حيث الأهمية العلمية ، وكيف لا يكون الأمر كذلك وقد كان ينظر إليها على أنها من قبيل الأحداث العارضة التي يكون السبب فيها خارجياً بالنسبة إلى الشيء ذي المقدار الكمي المعين ، أي أن الجانب الكمي من الشيء لم يكن مما يدخل في قوام « جوهره » ومن ثم كان من الضروري عدم اعتباره موضوعاً للمعرفة الحقة . إننا لا نقوم بقياسات كمية إلا إذا كان ذلك في سبيل

إن ذلك إنما يبين لنا بوضوح وجللاء أن المنطق الأرسطي يعطي كل اهتمامه إلى « الأنواع » لا إلى الأفراد الجزئية ، ذلك لأن الأشياء المفردة ، كالفرد الواحد من الناس أو القطعة الواحدة من الصخر أو الجماعة الواحدة من الجماعات ليست كاملة الوجود . . إنها تظهر وتختفي ، بينما الأنواع كاملة الوجود لأنها ثابتة ، فزيد وعمر وسقراط وزينون أفراد آدميون يفتنون ، أما « الإنسانية » فهي لا تفتني بموتهم . ومن هنا كان من الضروري في « التعريف » أن يكون مصدراً لجوهر الشيء لأنه هو وحده موضوع المعرفة ، وفي ذلك يقول « ديوى » : « إنما التعريف (عند أرسطو) هو إمساكتنا - بالإدراك العقلي - لذلك الذي يحدد (أو يعين) حدود الجوهر كما هو كائن في الوجود القائم ، إذ هو يفصله عن كل ما عداه ويمسك بطابعه الأزلي الذي يحتفظ بذاتيته أبداً » . (ص ١٧٥) .

وعلى الرغم من أن أرسطو يعطى من شأن « النوع » على حساب « الفرد » فهو لا يضع الأنواع في درجة واحدة وإنما هي تكون تسلسلاً مدرجاً . فمثلاً بالنسبة إلى صفات كيفية مثل : رطب ويابس حار وبارد ، ثقيل وخفيف ، نجد أن لها جانباً فيزيقياً بصيبيته التغير ، ولذلك كان إدراكها يمثل أدنى أنواع الإدراك في المعرفة وهو الإدراك الحسي ، وفي الطرف الأخير توجد أنواع أخرى لا تلتبس بالمادة ولا يعتورها التغير ، إلى درجة أن الأشياء التي تتمثل فيها طبيعتها الجوهرية ثابتة لا نجد انحرافات في حركاتها ونشاطها . وأبرز مثال بصور هذا الذي يقوله أرسطو هو مثال النجوم ، فهي ثابتة أبداً ، كل نجم له فلكه الأزلي الذي يجري فيه ولا يتحول عنه . وتدرج بقية الأنواع بين هذين الطرفين بحيث يتمدد مركز النوع حسب درجة خضوعه للتغير ، فكلما ابتعد النوع عن التغير ، كلما كان أشرف ، وبالتالي كانت معرفته أجمل وأرفع ، والذي يجعل

غايات عملية « وهذا يبرر احتقار هذا النوع من المعرفة التي ينبغي أن ترفع عن تدنيس الغايات العملية والمنافع الدنيوية ! بل وما بالك بما يلتبس بالقياسات الكمية من ارتباط بالمادة والحس فذلك أيضاً — كما يقولون — يبعد بنا عن الصعود فوق مستوى الحس لنبلغ مستوى الفهم العقلي .

ولو قارنا هذه النظريات إلى « الكم » بالنظرة العلمية الحديثة لوجدنا اليون شامساً ، فإذا كان أرسطو ينظر إلى الكم باعتباره عرضاً ، أى ما يمكن أن يتغير في نطاق حدود شيء من الأشياء دون أن يؤثر في طبيعته ، فهذا ديكارت في مطلع العصور الحديثة ينظر إلى الكم باعتبار أنه « جوهر المادة » . ولا شك أن رأى ديكارت هذا لم يكن مجرد نظرة فلسفية أضيفت إلى ما لدينا من تراث فلسفي ، وإنما مثل ثورة فكرية لأنه تعبير عن حصول تغيير حاسم في وجهة النظر . وقد يبدو أن اهتمام الفلاسفة الأفلاطونية والفيثاغورية بالعدد والهندسة مما يناقض ما ذكرنا ، ولكن ذلك من جملة الاستثناءات التي تثبت القاعدة لأن الهندسة والعدد في هاتين الفلسفتين كانتا وسياتين لترتيب الظواهر الطبيعية كما تشاهد مباشرة ، فهما مبدآن للتوازن والتماثل والقسمة مما يحقق القوانين الجمالية جوهرياً . إن المقارنة بين الطريقة الحديثة التي تجعلنا نتناول الأشياء في صيغة تفاعلات تخضع للقياس وبين تلك النظرة القديمة لسلم الأنواع والأجناس ، إنما تظهرنا على مقدار الكسب العظيم الذي حققه لنا العلم الحديث ، فن شأن طبيعة الأنواع الثابتة أن تتنافى بالنسبة للأنواع من نظام آخر ، كما تتداخل بالنسبة لتلك التي تقع في داخل الصنف ، فبدلاً من وجود طريق عام يصل بين نظام وآخر ، نجد هناك هذه اللافتة : « ممنوع المرور » . ثم بدأ التحرير الذي شق التجريب طريقه بوضع الأشياء خالصة من تحديد العادات والتقاليد القديمة وردها إلى مجموعة من المعطيات

تكون مشكلة تحتاج إلى بحث . ثم كمل بمنهج إدراك الأشياء وتعريفها بطريق عمليات لها كنتائجها/تقريرات دقيقة قياسية عن تغيرات مرتبطة بتغيرات تجري في مكان آخر .

لقد حل العلم الحديث الأشياء والطبيعة ككل إلى وقائع لا تقرر إلا في صيغ من الكميات التي يمكن أن نتناولها بالحساب كما نقول إن الأحمر هو كذا من التغيرات على حين أن الأخضر عدد آخر . وليس من شك في أن هذه هي الطريقة الفعالة « للتفكير » في الأشياء ، أى الطريقة الفعالة لتكوين أفكار عنها وصياغة معانيها ، وهذا الإجراء لا يختلف من حيث المبدأ عما نقوله من أن مقالة تساوى كذا دولاراً ، فهذه العبارة الأخيرة لا تقرر أن المقالة هي حرفياً أو في « حقيقة » المطلقة كذا دولاراً ، ولكنها تقرر أن هذه هي الطريقة للتفكير فيها والحكم عليها لغرض التبادل . وللمقالة معان أخرى كثيرة وهذه المعاني هي عادة أعظم أهمية من الناحية الذاتية ، ولكن بالنسبة للتبادل هي ما تساويه ، ما تباع به . ونذكر قيمة الثمن الموضوعة عليها عن العلاقة بينها وبين غيرها من الأشياء في حالة التبادل . ومزية تقرير قيمتها في صيغة من القياس المجرد للتبادل كالنقود مثلاً بدلاً من صياغتها بمقدار من القمح أو البطاطس أو أى شيء آخر تتبادل معه ، هي أن الطريقة الأخيرة مقيدة والأولى معممة . ونحو أنظمة الوحدات التي بها نقيس الأشياء المحسوسة (أو نكون أفكاراً عنها) كان ثمرة كشف الطرق التي بها يتيسر أعظم قدر من الانتقال الحر من تصور إلى آخر .

ثانياً — التجانس بدلاً من الكثرة الكيفية أو التنوع

فما دام موضوع المعرفة في نظر الفلسفة اليونانية قد اتسم بالصفة الكيفية ، فقد أدى هذا إلى ضرورة افتراض مبدأ التنوع ، وهذا عكس ما يفترضه العلم الحديث من مبدأ التجانس .

ويوضح لنا ديوى هذا الاختلاف بموازنة بين النظرية القائمة اليوم عن العناصر « الكيموية » وبين العناصر الكيفية الأربعة التى يمكن أن تبلغ خمساً إذا أضفنا إليها العنصر الأثيرى الذى تتألف منه النجوم الثابتة . ومثال آخر يوضح به هذا الاختلاف هو التصور القديم « للحركة » . ذلك التصور الذى كانت فيه الحركة تنقسم إلى أنواع كيفية مختلفة كالحركة الدائرية وإلى أمام ووراء ، وإلى أعلى وأسفل ، فكل من هذه الحركات يختلف كيفاً عن الآخر ولا يدخل فيه . أما العلم الحديث فهو ينظر إلى الحركة على اعتبار أنها « تغير مقيس بطراً على الوضع المكاني ، ويشغل فترة مقيسة من الزمن » . ولم يقتصر الأمر على الاختلاف النوعى بين الحركات بل إنها رتب ترتيباً تتفاوت فيه قيمة وشرفاً ، فالحركة الدائرية أشرف الحركات وأحسنها لكاملها ، والحركة إلى أعلى أشرف من الحركة إلى أسفل . . وهكذا .

والبحث فى المكان أو الأمكنة هو المقابل لهذا التعدد الكيفى فى الحركات ، فالحركة إلى أعلى من الأرض هى لتلك الأشياء التى تتعلق بالأمكنة الفوقية بحكم خضتها . والحركة إلى أسفل نحو الأرض هى لتلك الأشياء التى بحكم ثقلها تبلغ غايتها وتصل إلى موضعها فى الأرض الثقيلة والباردة نسبياً . أما فى المناطق المتوسطة فهناك حركة مناسبة لا إلى أعلى ولا إلى أسفل ، بل حركات إلى أمام وإلى الخلف ، وحركات متموجة تمتاز بها الرياح والحركات « الظاهرة » للكواكب . وكما أن البارود الثقيل يتحرك إلى أسفل ، فإن الخفيف والحار ، وهو ألطف المواد يتحرك إلى أعلى . وتتبع النجوم الحركة الدائرية الكاملة لأنها أقرب الأشياء إلى الإلهى وأبعدها عن الخلل وعن القوة المجردة . والحركة الدائرية هى أقرب الحركات فى الطبيعة إلى

تعقل الفكر ذاته تعقلاً أزلياً ، وهذا الفعل هو فى الوقت نفسه فوق الطبيعة وكاملها أو « علتها الغائية » . وهكذا يتبين لنا أن « الحركة » اصطلاح كان يطلق على كل نوع من أنواع التبدل الكيفى كالأشياء الحارة التى تصبح باردة والنمو من جنين إلى صورة كائن بالغ وغير ذلك ، ولم ينظر إليها على أنها مجرد حركة أى تغير فى الوضع فى مكان متجانس . ومن ثم إذا ما تكلمنا اليوم عن حركة موسيقية أو حركة سياسية ، فكأنما نقرب كثيراً من المعنى المتصل بهذه الفكرة فى العلم القديم ، أى سلسلة من التغيرات تستهدف إتمام أو إكمال كل كيفى وتحقيق غاية ، وغاية الحركة هو أن تبلغ حالة من السكون نتيجة إحياء وتعب أو كمال الوجود الذاتى ، فالأشياء الأرضية لا يمكن أن تستمر فى الحركة إلى ما لا نهاية ، لأنها تستنفد فتميل إلى التوقف والسكون ، ويكون السكون هنا إذاً نتيجة الإحياء الذى هو ضرب من التعب . أما الأجرام السماوية فهى لا تعب ولا تعبي أبداً لأنها سماوية وشبيهة بالآلهة فتحتفظ بحركتها الدائرية دون توقف ، ويكون السكون هنا معناه هو تلك الحركة التى لا تتغير ويدل بذلك على الإحياء والتعب وإنما على كمال الوجود الذاتى أو ماهيته . والفكر وحده يملك تماماً هذا الفعل الذاتى الكامل ، ولكن دوران الأجرام السماوية المستمر هو أقرب مظهر طبيعى لفعل الفكر المنطوى على ذاته الذى لا يتغير ، والذى لا يكشف شيئاً ، ولا يتعلم شيئاً ، ولا يؤثر فى شيء ، بل يدور دورة أزلية حول نفسه .

فإذا كان ذلك هو التصور القديم ، فما أبعد الشقة بينه وبين الأساس الذى يقوم عليه العلم اليوم عندما ينظر إلى الحركة على اعتبار أنها تغير يطرأ على الوضع المكاني ، وهو تغير متجانس إن كان هناك تمايز بين أجزائه فهو تمايز باتجاهات الزوايا وبقوة

الدفع والسرعة وكلها أشياء يمكن قياسها . وكان جاليليو هو الرائد الذى قلب الأساس القديم رأساً على عقب مقيماً أساساً جديداً بتجربتيه المشهورتين ، الأولى عن سقوط الأجسام من برج بيزا ، والثانية تجربته عن الكرات المتدحرجة على سطح مائل ناعم . فلقد أنهت التجربة الأولى ذلك التمييز الذى كان قائماً عن الاختلافات الكيفية الباطنة بين الثقل والخفة مما أسقط قيمة التفسير الكيفي للعلم بحيث لم يعد من المستساغ علمياً أن نصف ظواهر الطبيعة ونفسرها فى صيغة من الكيفيات غير المتجانسة ، ذلك أن العلم قد بين أن الحركة الكائنة فى الأجسام مرتبطة بخاصة مشتركة متجانسة تقاس بمقاومة الأجسام عندما تتحرك ويتوقفها أو ضعفها حين تدفع إلى الحركة .

أما التجربة الأخرى عن الكرات المتدحرجة فقد قضت هى الأخرى على الاعتقاد التقليدى الزاعم بأن جميع الأجسام المتحركة تصل بالطبع إلى السكون بسبب ما فيها من ميل ذاتى إلى بلوغ طبيعة باطنة . وقد استخدم جاليليو بعقريته هذه النتائج التى وصل إليها ليبين أن الجسم إذا كان متحركاً على سطح أفقى دون أن يخضع للقوة المستقلة للثقل المتجانس ، واستبدل به جسم على سطح مائل ، فانه متى تحرك يستمر فى الحركة إلى ما لا نهاية - وهى الفكرة التى صاغها نيوتن فيما بعد فى القانون الأول للحركة : وقد فتحت هذه الثورة الطريق إلى وصف الظواهر الطبيعية وتفسيرها على أساس المسافة والزمن والكتلة والحركة المتجانسة . ولم تستطع هذه النتيجة التى توصل إليها جاليليو أن تميمت الفكرة القديمة من أن الأجسام الساكنة تظل ساكنة ، لكن منطلق جاليليو ومناهجه التى استخدمت فيما بعد بينت زيف الاختلاف الذى كان يظن أنه قائم فى النوع بين الظواهر المختلفة من المكان ،

وأصبح العلم يعمل حساباً فقط للخصائص الميكانيكية المصوغة فى تعبيرات رياضية بما يجعل بالإمكان تجانس انتقال الظواهر المختلفة من صيغة إلى أخرى ، كما أن العلم بالقياس المضبوط بتغيير ما وارتباطه بتغير آخر إنما عمدنا بوسيلة ممكنة لابتداع تلك الحادثة الأخرى أو تعديل .

ثالثاً - من حيث العلاقات :

كانت النظرية الأرسطية تقول إن الشيء إذا تعلق بغيره فهذا دليل على نقص فى وجوده لا يحمله من موضوعات المعرفة الحقة ، ذلك لأن هذا معناه أن يعتمد ذلك الشيء على غيره ، والاعتماد على الغير شيء يتعارض مع استقلال الشيء بكيانه واكتفائه بذاته وفاعليته الذاتية مما هو ضرورى لأن يتسم بما تنسم به موضوعات المعرفة العلمية البرهانية .

والعلم اليوم لا يرى هذا الرأى . صحيح أن البحث العلمى يبدأ دائماً من الأشياء الموجودة فى البيئة مما نجربه فى حياتنا اليومية ومن الأشياء التى نراها ونتناولها بأيدينا نستعملها ونتمتع بها ونعانىها ، وهذا هو عالم الكيفيات العادى ، إلا أنه بدلاً من أن يقبل كيفيات وقيم هذا العالم باعتبار أنها تقدم موضوعات المعرفة مع خضوعها لترتيب منطقي معين ، ينظر البحث العلمى إليها باعتبار أنها تقدم حوافز للفكر . . . إنها مواد المشكلات لا حلولها وعليها أن نسعى أن تكون موضوعات المعرفة . والسبيل إلى ذلك لا يكون إلا برد الأشياء إلى معطيات عن طريق التحليل التجريبي . ومن ثم يصبح غرض العلم هو الكشف عن العلاقات الثابتة بين التغيرات بدلاً من تعريف الأشياء الا متغيرة المتتالية هل إمكان التبديل . والمعرفة حين تبحث فيها هو قريب لا ما هو نهائى إنما تبحث فى العالم الذى نعيش فيه ، العالم الذى نجربه بدلاً من محاولة الهرب عن طريق العقل إلى عالم

فيها «العلاقات» لا «الكيفيات» هي المادة ذات الدلالة .

رابعاً - اختفاء العامل الغائي :

إذا كان المنطق الأرسطي يقوم على أساس علمي ينظر إلى موضوعات المعرفة على اعتبار أنها «أشياء» على عكس النظرة العلمية الحديثة التي تنظر إليها على اعتبار أنها «أحداث» و «مسطيات» فقد كان هذا مشيراً إلى خاصية هامة وعظيمة كان يتميز بها الفكر العلمي الذي قام عليه المنطق الأرسطي ألا وهي «الغائية» ذلك أنك إذ تتناول الشيء باعتباره «شيئاً» فإنما تتناول ما هو تام ومنهى مما يدعو إلى التفكير بطريقة التعريف والتصنيف والترتيب المنطقي وما تتضمنه الأقيسة وغير ذلك ، أما المعطيات فتعني وسائل لا غايات . . إنها متوسطات وليست نهائية ؛ وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن العلم الحديث قد قرر منذ فجر تاريخه أن غائية العلم الإغريقي زيادة لا جدوى منها ، وأن ذلك العلم كان على خطأ تام في فكرته عن هدف البحث العلمي ومنهجه ، وأنه دفع العقل إلى الطريق الباطل ؛ فإذا كانت الغائية قد اختفت فقد اختفى بذلك المبرر لبقاء المنطق الأرسطي الذي لم يبق منه إلا قوقعة فارغة ، أو صور بغير مادة موضوعاتها . (ص ١٨٣) .

خامساً - الاعتراف بـ «التغير» :

وليس قيام المنطق الأرسطي على فكرة الأنواع الثابتة إلا انكساراً لفكر علمي كان ينكر التغير ، وإن أقر به فإنما يقر به في حدود معينة داخل النوع نفسه . أما أن يستحيل نوع إلى آخر فذلك ضرب من المحال . صحيح أن هرقليطس

أعلى ، ويجعل منها أداة ووسيلة لتنظيم مجرى التغير ؛ فإذا أخذنا الماء مثلاً على اعتبار أنه مجرد الشيء الذي يقع في خبرتنا مباشرة ، فسوف يقتصر استخدامه على بعض المنافع البسيطة المباشرة كالشرب والغسل ونحو ذلك . وفيما عدا تسخين الماء فليس ثمة ما كان يمكن أن نفعله بالقصد لتغيير خواصه . أما حين نبحث في الماء لا على أنه ذلك الشيء الصافي المتعرج الذي له من الصفات ما يسر العين والأذن واللسان ، بل على أنه شيء نرسم له بالرمز يد ١٢ ، شيء تغيب عنه هذه الصفات تماماً ، أصبح الماء خاضعاً لكل ضروب التوجيه وملائماً لمنافع أخرى .

وليس الأمر أمر البحث العلمي في الماء فقط ، بل إن جميع العمليات العلمية تعميها هذه الصفة وهي «أن من شأنها الكشف عن العلاقات» . ومن أبسط الأمثلة تلك العملية التي بها نعرف الطول بوضع شيء من طرفه إلى طرفه الآخر على شيء آخر عدة مرات . وهذه العملية من هذا النوع حين تتكرر لا تحدد فقط العلاقة بين شيئين التي تسمى «طولها» ، ولكنها تعرف تصوراً عاماً للطول ، وهذا التصور حين يرتبط بعمليات أخرى مثل تلك التي نعرف الكتلة والزمن ، تصبح أدوات يمكن أن نقرر بها عدداً كثيراً من العلاقات بين الأجسام ، ومن ثم نجد أن تلك التصورات التي نعرف وحدات قياس المكان والزمان والحركة قد أصبحت أدوات فكرية يمكن أن نوازن بها بين جميع أنواع الأشياء التي ليس بينها أي تماثل كافي وأن نخضعها لنفس النظام . وواضح أننا بهذه الطريقة نضيف إلى التجربة الأصلية الدارجة للأشياء تجربة من طراز آخر تكون

أعلى من شأن التغير وجعل له مركزاً أساسياً في فلسفته ، ولكن التيار الرئيسي كان يسير في الاتجاه المضاد ، وقدمت البراهين المختلفة لاثبات أن أى حركة أخرى أمر محال . ومن الواضح أن أفلاطون كان يفضل انكار التغير كلية ، وقد أنكره بالنسبة للحقيقة . أما أرسطو فقد رأى ضرورة الاعتراف بالتغير اعترافاً محدوداً (بدرجة أكبر من أفلاطون) ، وقد اشتق من علم الأحياء حلاً للمشكلة ، فالتغير عنده نمر نحو هدف سبق تحديده ، كما تنمو بذرة البلوط إلى شجرة كاملة النضج . وقد سعى أرسطو بهذه الطريقة إلى التوفيق بين التغير والثبات ظناً منه أن ذلك حل للمشكلة . إن بذرة البلوط هي شجرة البلوط الكامنة ، أما شجرة البلوط التامة النضج فهي البلوطة الحقيقية ، فكان التغير بهذا الشكل هو العملية التي تستحيل بها القوة الكامنة إلى حقيقة واقعية ، إلا أن نوع البلوط يظل أبداً ثابتاً على حاله ، وخلال هذا التتابع من بذرة البلوط إلى شجرة البلوط .

بيد أنه بظهور كتاب دارون « أصل الأنواع » قامت الثورة على فكرة الأنواع البيولوجية التي كان يزعم أن ثمة استعالة على تغييرها ، وصحيح أن هذه الفكرة كانت قد زالت قبل دارون من كل موضوع علمي إلا علم النبات والحيوان ، إلا أن هذين العلمين قد لبثا الحصن الذي تحمى به المنطق القديم في مجال الموضوعات العلمية . وبالرغم من أن الصيحة التي علت ضد هذا الكتاب كانت موجهة ضد بعض المضامين اللاهوتية ، فقد يكون من الأفضل أن ننظر إليها على أنها تعبير عن

صراع بين فلسفات ، ذلك أن مفهوم التغير الذي افترضه داروين يحل كافة القيود المحبوكة التي عمل أرسطو على تحديد التغير بها . إنه وإن كانت قد ظهرت بالفعل في الوجود أنواع جديدة من كائنات فإذا عن المستقبل ؟ لا سبيل إلى التنبؤ بما قد تأتى به الأيام . . ومعنى هذا بعبارات ولیم جيمس « لقد نزع الغطاء عن وعاء الكون ، وما زال المستقبل بحاجة إلى تحديد » ! . إن استحالة نوع إلى آخر إذا أمر غير مستحيل ، بل واقع لا بد من الاعتراف به . وإذا ما زالت الجواهر والأنواع الأزلية من موضوعات الدراسة العلمية ، فإنه لا يبقى للصور التي كانت تلائمها شيء انطبق عليه ، وستكون بالضرورة شيئاً صورياً فحسب ، فهي إن بقيت من حيث هي حقيقة تاريخية كانت بمثابة آثار خلفتها ثقافة وعلم قد اختفيا ، وإن بقيت في المنطق فستكون فيه أموراً صورية تصلح للتناول الصوري لا أكثر . (ص ١٨٤) .

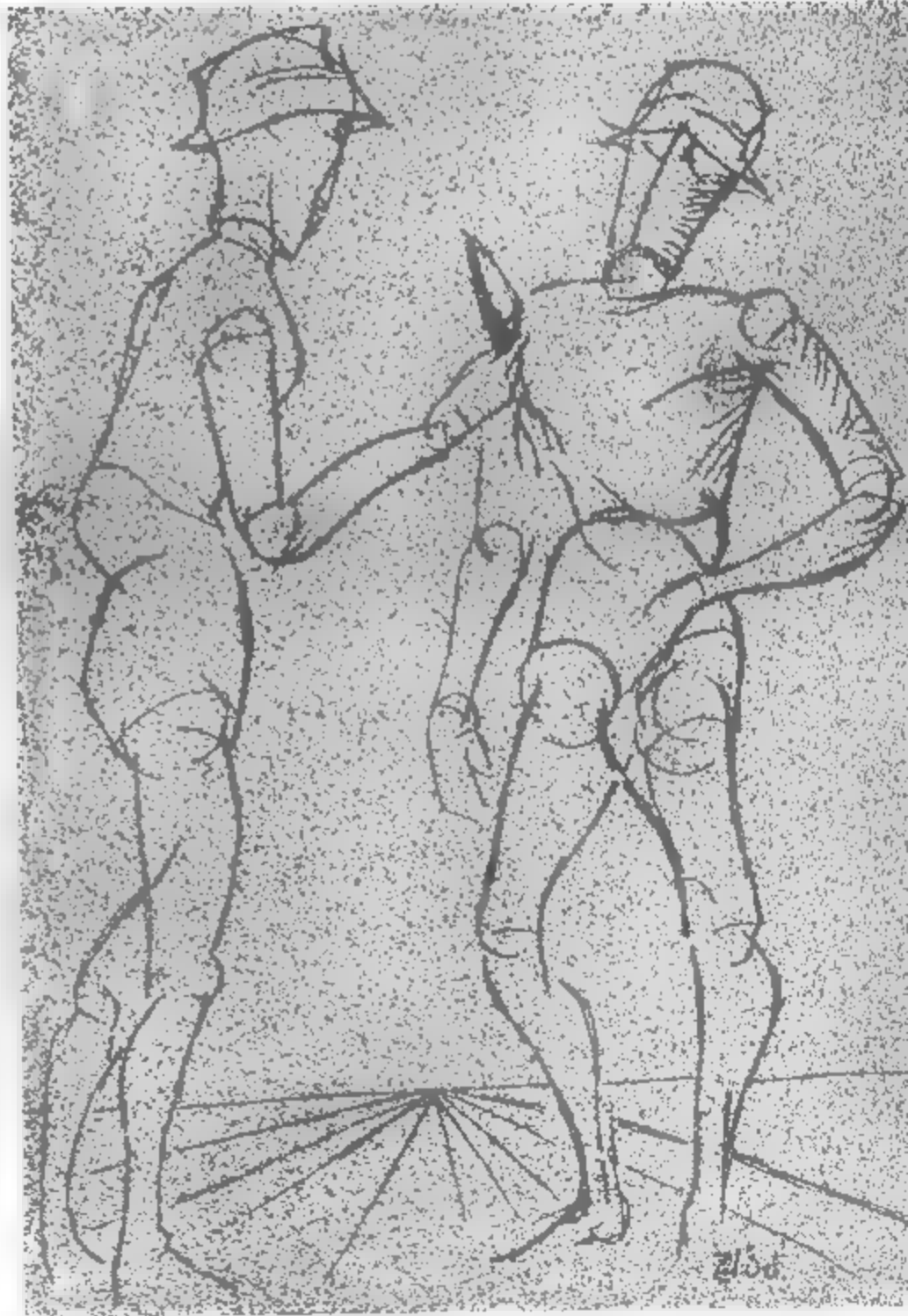
وديوى حين يقوم بهذه الدراسة لنقد المنطق الأرسطي لا يقصد بها نقداً له في صياغته الأصلية التي كانت تربطه بالثقافة اليونانية ، فهو من حيث هو وثيقة تاريخية يستحق منا التقدير والاعجاب ، كما أنه يستحق الثناء إذا نظر إليه على اعتبار أنه منهج للتفكير في مجال الأمور الصورية . . . وإذا كان الأمر كذلك فما هو وجه النقد ؟ وجه النقد هو ما يبذله بعض المناطق من مجهودات محاولين بها الإبقاء على هذا المنطق بعمليات ترقيع لا يمكن أن تصل به إلى الاتصال بعلم اليوم .

سعيد إسماعيل على

لا أحد ينظر عبوداً!

مصطفى إبراهيم مصطفى

● لقد استبعد بيكيت كل ما يحيط بالعمل المسرحي ليصل إلى العنصر الجوهرى الأول فى المسرح وهو الحضور . حضور الإنسان أو الممثل على خشبة المسرح ، وإذا كان رجال المسرح يسمون هذا الشرط الذى بدونه لا توجد مسرحية شرط الحضور ، فإن الفلاسفة يسمونه الوجود .





ص . بيكيت

هؤلاء الكتاب في ذلك الوقت إلا الرغبة في الحذف . فقد حذف صمويل بيكيت ومعه أوجين بونسكو ثم جان جوفى وميشيل دوجيلد يرود وجورج شحاته حذفوا الحكاية والعقدة والحركة المسرحية وكل القواعد الأولية الضرورية لأى عمل مسرحى ، حتى لقد ذهب كثير من النقاد إلى إطلاق أسماء غريبة على هذه الأعمال مثل « ضد المسرح » anti-théâtre présence و « ضد المسرحية » ولم يلتفت أحد إلى ما كان يرمى إليه كاتب مثل صمويل بيكيت .

لقد استبعد بيكيت كل ما يحيط بالعمل المسرحى ليصل إلى العنصر الجوهرى الأول فى المسرح وهو الحضور anti pièce حضور الإنسان أو الممثل على خشبة المسرح ، وإذا كان رجال المسرح يسمون هذا الشرط الذى ينفونه لا توجد مسرحية (شرط الحضور) فن الفلاسفة يسمونه « الوجود »

الحضور الدرامى

يقول هيدجر : « ظرف الإنسان هو أن يكون هنا » فإذا ما نظرنا إلى المسرح وجدنا أنه من أول الوسائل التى نستطيع أن تمثل هذا الموقف وبطريقة طبيعية ، فأول شرط للشخصية المسرحية هو أن

لقد فهمت الآن لم تصيب المذاهب التى تشرح كل شئ بالضعف . إنها تحمل على ثقل حياتنا ، هذا الثقل الذى يجب على أن أحمله رغم كل شئ .

ثورة اللامعقول — البر كامو —

عشر سنوات مضت ، أو ربما أكثر قليلا على أول صيحة استنكار أطلقتها النقاد على مسرح « العبث » والآن وقد خفت الضجيج وثبتت أقدام هذه المدرسة الجديدة نستطيع ، وبفضل الفترة الزمنية التى مضت منذ ظهورها حتى الآن نستطيع أن ننظر فيما قدمته هذه المدرسة . نقول مدرسة لأن مسرح العبث الآن قد دخل « ربرتوار » عديدا من المسارح القومية فى العواصم الكبرى ، الأمر الذى يدل على أنه قد وصل إلى مرحلة الكلاسيكيات ، وأيضاً لأن من السهل علينا أن نرى صورة لا بأس بها للأفكار الفلسفية التى أحاطت باتجاه « العبث » فى المسرح .

قبل فى البداية أن هؤلاء الكتاب لا يريدون شيئاً سوى تحطيم قواعد المسرح ولكن مؤرخى المسرح يعرفون تماماً أن هذه القواعد لم تكن تحتاج لكتاب يرفعون معاول الهدم ، ذلك أن القواعد كانت تتحطم منذ ماة عام أو يزيد . قبل أيضاً إن كتاب اللامعقول يهدفون لتحطيم لغة المنطق فهى الستار الذى يخفى عالم اللاشعور ، وتنوعت التفسيرات واختلفت ولكنها كانت تدور فى دائرة التفسيرات ذات الطابع السلبي ، أى تلك التى لا تجد جديداً فى هذا الاتجاه ، أو على الأقل تنظر إلى الجديد فيه من خلال مناظير تقليدية عتيقة . باختصار لم تكن هناك إمكانية لرؤية القيمة الإيجابية الجديدة التى أتى بها هؤلاء الكتاب . وربما كان لأصحاب هذه النظرة بعض الحق فيما يقولون ، فقد كانت الظاهرة الأولى التى تجذب المشاهد لهذا المسرح هى طابعه السلبي . إذ لم يكن يبدو من

تكون حاضرة على خشبة المسرح . إذن فصفحتها الأولى هي أنها هنا (حاضره) .

إن الستار يرتفع وعلى خشبة المسرح رجلان غير محددى العمر والسن والوضع الاجتماعى ، وهما أيضاً بلا دار تأويلهما أى « جربوعين » ومن الناحية الفيزيائية فأنهما يبدوان فى حالة سليمة . يخلع الأول نعليه أما الثانى فيتمحدث عن الأناجيل — يأكلان جزره وليس لدهما شئ يقال . وهما يتناديان باسمى تدليل بلا أصل ، وهذان الاسمان هما جوجو وديدى .

ينظران يمينا ويساراً ثم يسرعان فى السير ويبدو عليهما أنهما ينويان الافتراق ولكنهما يعودان دائماً كل إلى جانب الآخر فى مركز خشبة المسرح . إنهما يقفان هنا وليس فى استطاعتهما الذهاب إلى مكان آخر فهما فى انتظار شخص يدعى جودو لا يمكن أن نعرف عنه شيئاً إلا إذا حضر . ذلك على الأقل ، كل ما يبدو واضحاً فى البداية .

ثم يصل صبي صغير (يعتقد ديدى أنه قد رآه البارحة) ويعلنهم بذلك الرسالة : « السيد جودو لن يأتى اليوم وسيأتى غداً بكل تأكيد » بعد ذلك يتناقص النور بسرعة شديدة . . نحن الآن فى الليل ويقرر المنتشردان الرحيل ليعودا غداً لكنهما لا يتحركان ويسدل الستار .

وقبل ذلك ظهر شخصان آخران ليשיعا بعض التسلية . أولهما بوزو وهو يمثل الشكل الكوميدي ويمسك بحبل قيد فيه خادمه لوكى وهو الشكل التراجيدي . وقد جلس لوكى على كرسي خفيف وأكل فخذ فرخة ودخن غليوناً ثم قام بوصف لغروب الشمس فيه كثير من المبالغة والخطابية . أما لوكى فقد انصاع لأمر سيده وقفز عدة قفزات معناها رقص ، ثم شرع بعد ذلك وبسرعة شديدة

فى خطبة غير مفهومة مليئة بالتأثأت والمعنات المهلهلة .

ذلك هو الفصل الأول .

الفصل الثانى هو اليوم التالى . ولكن أهو حقاً اليوم التالى ؟ أم بعد ذلك ؟ على أى حال فالديكور لم يتغير باستثناء تفصيل صغير هو أن الشجرة العجفاء المثبتة تتمتع بثلاثة أوراق صغيرة .

ينشد ديدى أغنية عن الموضوع الآتى : سرق كلب قطعة سجن فقتلوه ثم كتبوا على قبره « سرق كلب قطعة سجنه ويلبس جوجو نعليه ويأكل حزمة فجل . . الخ . . الخ وهو لا يذكر أنه جاء إلى هذا المكان من قبل .

ويعود بوزو ولوكى : لوكى أخرس وبوزو كفيف ولا يذكر شيئاً ويعود نفس الولد الصغير ليعلن نفس الرسالة « السيد جودو لن يحضر اليوم ، سيأتى غداً بكل تأكيد » والطفل يعرف هذين المنتشردين ولم يكن قد رآهما فى أى مكان من قبل .

مرة أخرى يعود الليل . ويحاول جوجو وديدى أن يشنقا نفسيهما فربما كانت فروع الشجرة صلبة تحتملها — ولكنهما للأسف لا يمتلكان حبلاً . . . فيقرران الرحيل ليعودا غداً ولكنهما لا يتحركان ويسدل الستار .

هذا اسمه (فى انتظار جودو) ويستغرق العرض حوالى ثلاث ساعات ومع ذلك فهي تجذب الانتباه وتشد المتفرج وبلا توقف ؛ هذا مع أنها لم تصنع إلا من فراغ وبلا تطور حتى ليبدو أن لا سبب هناك لأن تستمر أو أن تنتهى . ولكن المتفرج يتابعها من البداية حتى النهاية . ماذا يقول جودو !

فا الذى تقدمه هذه المسرحية ، لو قلنا لا شئ فهذا قليل ، ولو قلنا أن ليس فيها تشابك ولا عقدة فقد شاهدنا هنا فى مسرحيات أخرى ، يجب أن

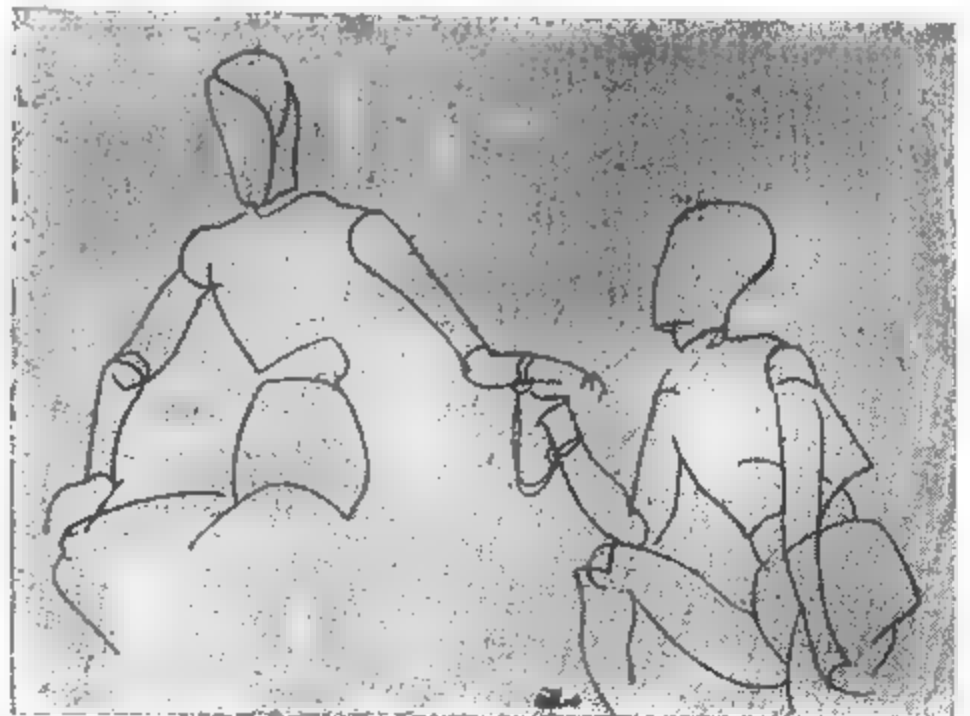
نقول إنها أقل من القليل بالمعنى الكلى للعبارة ، أعني أننا قد عهدنا دائماً في المسرح التقليدي تقدم المقدمة المتدرج في الصعود حتى تصل إلى القمة أي خلا للمقدمة ونهاية المسرحية . أما عند صمويل بيكيت فالأمر عكس ذلك تماماً . فعني أنه يتدرج في الهبوط فهو يجمع كل قواعد العمل المسرحي ، ثم يلعب على الحضور وينزل به إلى أسفل . إنها عملية تراجع ونكوص نحو اللاشيء .

إن القليل الذي نشاهده في براعة « في انتظار جودو » يتفسخ أمام أنظارنا ويتلاشي ، وهو تلاشي فيزيقي ، فليس هناك إمكان لأن يكون غير ذلك : إن بوزو يفقد بصره ولو كى يفقد المقدرة على الكلام والجزرة تتحول إلى فجلة وأحد الرفيقين يقول « لقد صار كل هذا عديم المعنى » فيجيب الآخر : ليس تماماً بعد : ثم يتبع هذه الإجابة صمت طويل يؤكدها . إن الحوار منذ بداية المسرحية حتى نهايتها مختصر . يقف على حدود الموت حيث يعيش كل أبطال بيكيت .

هناك نقطة ذروة في هذا التدهور المتدرج أعني نقطة ذروة بالسلب حيث أن خط سير المسرحية هو التدرج في التدهور : ففي أحد المشاهد يقع لو كى

وبوزو وقد صارا عاجزين تماماً ، يقع كل منهما فوق الآخر وسط الطريق ولا يستطيعان النهوض وبعد عملية سير طويلة يصل ديدي لنجدتهما لكنه هو أيضاً يتعثر ثم يتهاوى عليهما ثم ينادى بدوره أحداً ليقميه من عثرته فيجد جوجو يده ولكن ما أن يفعل هذا حتى يفقد توازنه ويقع هو الآخر . للحظة لن يكون على خشبة المسرح شخص واحد يقف على قدميه . وإنما كومه تتحرك وتتخبط وتئن ، ومن هذه الكومة لا نرى سوى وجه ديدي الذي يسقط الضوء على وجهه لينطق بصوت صاف « نحن بشر » .

لقد صار المسرح مثالا آخر ينطبق عليه نفس ما ينطبق على وجودنا والعالم بعد ظهور الفلسفات الجديدة ، يعني أن الممثل كان لديه دائماً دور يلعبه وهو يعلم أن هذا الدور أو هذه الشخصية شيء غيبي ، شخصية كائنة في الخيال يتجسدها هو . أما الآن فالأمر يختلف . فكما أننا في الحياة لا نؤمن بشيء سوى حضورنا ، لا نؤمن بمعنى غيبي للعالم (ليس في إمكاننا معرفته إلا بوسائل الإلهام) فإن العالم الذي يقف في مواجهة خشبة المسرح عالم صغير تماماً . وعلى هذا فشخصيات بيكيت في (في انتظار جودو) لا تعيش إلا حقيقة واحدة هي أنها حاضرة على خشبة المسرح وما عدا هذا فهو العدم .



يقول ألبير كامو - « أنا لا أعرف إذا كان لهذا العالم معنى ولكنني أعرف إنني لا أعرف هذا المعنى ، وأنه من المستحيل على هذه اللحظة أن أعرف هذا المعنى . ماذا يهمني من تفسير خارج عن ظرفي ؟ أنا لا أستطيع أن أفهم إلا بالألفاظ البشرية » قال هذا في « الحرية العبدية » ولا ينبغي أن نؤخذ بما في هذا الكلام من إحساس صادق قد يمس أوتار قلوبنا فكما هو يفترض أن هناك معنى وأنه لا يعرفه . لم نفترض دائماً وجود معنى ؟ لم نصر على أن جودو هو الله أو غير ذلك ؟ لم نصر على أن نرى بالقوة ما ليس موجوداً بالفعل ؟ إن الإصرار على وجهة النظر هذه يعني أننا ننظر إلى « انتظار جودو » بنفس المناظير التقليدية « إن جودو يصبح ، والحالة هذه ، عقدة المسرحية مع فارق بسيط هو أنه بدلا من أن يكون جودو عقدة مجسدة على خشبة المسرح « يصبح عقدة في نفوسنا نحن المشاهدين . وننسى بالطبع أن جودو لم يظهر على المسرح ولا مرة واحدة .

نهاية اللعبة

إن جوجو وديدي ليسا في انتظار جودو : ذلك تفسير غيبي . . . إنهما هنا على الخشبة والمشكلة هي أن أيسر هناك قيود مفروضة عليهما أعني ليست هناك شخصيات سيتقمصها الممثلون ويظهروا بها على المسرح - إنهم أحرار والحرية هي مشكلتهم . باستطاعة جوجو وديدي الانصراف ولن يعني هذا أنهما قد ملا انتظار جودو وإنما كفا عن أن يكونا هنا . ذلك هو ظرف الإنسان كما يقول هيدجر ، إنهما موجودان في بداية الفصل الأول وهما هنا أيضاً عند بداية الفصل الثاني الذي لا يأتي بمجديد ، وبالرغم من إعلانهما أنهما منصرفان فأنهما يظلان واقفين على خشبة المسرح عندما يسدل الستار وسيظلان هكذا غداً وبعد غد وبعد غد وإلى ما لا نهاية

وحيدين على المسرح ، واقفين عديمي الفائدة بلا مستقبل وبلا ماضي أيضاً . . . حاضرين بطريقة لا يمكن شفاؤها . . . إن عبء الوجود لا يقع على جودو وإنما على ديدي وجوجو

لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد . . . لقد شهدنا الإنسان حتى الآن في حالة سليمة . . . أما الآن فما هو ذا يتدهور ويتحلل تحت أنظارنا ، إن الستار يرفع عن مسرحية جديدة اسمها « نهاية اللعبة »

« هام » بطل نهاية اللعبة ، مثل أسلافه جوجو وديدي ، لا يستطيع الذهاب إلى مكان آخر .

وإذا كانت علة العجز عن الذهاب إلى مكان آخر في مسرحية (في انتظار جودو) هي الانتظار فأنها في (نهاية اللعبة) علة فيزيقية ، إن هام مشلول جالس على كرسيه في وسط المسرح بالضبط وهو أيضاً كفيف ، ألا تدلنا علة هذا العجز على أنها ليست مهمة في ذاتها ؟ وإنما المهم هو النتيجة . إن النتيجة هي عدم إمكان الذهاب إلى مكان آخر ، في جودو كان هناك قدر ضئيل جداً من الحرية فقد كانا يعلنان الانصراف . . . لكنهما لا ينصرفان . . . بل نستطيع أن نقول إنه قدر وهمي من الحرية ، أما الآن في « نهاية اللعبة » فقد اختفى هذا الوهم وبقي العجز واضحاً تماماً كالجلدران الجرداء العالية التي تكون بمن هام . إن هام لا يكف عن السخرية بهذه الحقيقة والبكاء عليها . فعندما يطلب إلى كلوف أن يبنى له طوقاً يحمل جسده فوق الموج . فان الأمر يصبح نكتة ، فهو يفكر في هذا المشروع ثم يرفضه . الواقع أن هام يبدو لنا وكأنه محبوس داخل عزلته وهو بالإضافة إلى أنه لا يمتلك الوسائل التي تمكنه من الخروج فانه يرفض الخروج أيضاً ، وهنا يمكن فرق على درجة كبيرة من الأهمية :

إن المشكلة بالنسبة للإنسان ليست في أن يوافق على وضع ما ، وإنما في أن يتحمل المصير ، وأن يتحمل دون اللجوء إلى مساعدات ، وأن يتحمل مختاراً رغم الطابع العيى لهذا الاختيار ، حيث إنه لا يوجد شيء آخر يمكن أن نختاره سوى الموت .

الأقل يقرر هذا . ولكن بالرغم من أنه قد وضع
قبته على رأسه وأمسك بحقيته في يده وبينما يناديه
هام عبثاً . . بالرغم من كل هذا يظل كلوف واقفاً
على مقربة من الباب المفتوح وعيناه مركزتان على
هام الذي يخفى وجهه بقطعة قماش مخضبة بينما يسدل
الستار .

ليس هناك حاضر !

وهكذا حتى آخر صورة في هذه المسرحية نجد
دائماً ذلك الموضوع الجوهرى . أى موضوع
«المضوء» إن كل شيء كائن هنا ، أما ما هو خارج
المسرح فهو العدم واللاوجود . إن العالم
الخارجى الذى يتحدثنا كلوف عنه : بحر خاو
رمادى وإلى جانبه فناء وصحراء وإلى جانبها حديقة ،
عالم خيالى لا يقبل السكنى لأحد يستطيع أن يسكنه
ونتيجة لهذا يدور الحوار التالى بين هام وكلوف :

إن كلوف على المسرح ليس إلا مأساة من
مخاف أن يعرف (مأساة هنا لا تحمل أى معنى عاطفى)
إن لا شيء في عالم الإنسان سوى الوجود أو الحضور
ولهذا فهو يسخر من اختياره للنزعة . . . أنها نزعة
مفتعلة . فما أن يدفع الخادم بالكرمى ذى العجلات
حتى يصرخ طالباً العودة إلى قلب زنزانته ، بل إن
هذا لا يكفيه إنه يقذف بكل شيء بعيداً . الصفارة
التي كان يستخدمها في النداء ، والعصا التي كان
يستخدمها في تحريك كرميه ، وقطعة محشوة من
القماش تشبه الكلب كان يذلها . إنه يعود إلى الوحدة
إنه يقول : « النهاية يا كلوف لقد انتهينا . لم أعد في حاجة إليك »
وهذا حقيقى فلقد انتهى دور الممرض إذ ليس
هناك حبوب مسكنة . . لقد نفذت في الوقت الذى
لم تعد تجدى فيه ، ولا مناص من أن يبقى وحيداً .
إذن على كلوف أن يرحل . وهو يفعل هذا ، أو على

أغنيات من الصين :

من الموضوعات المتكررة في تاريخ
الأدب الصينى التطور بالأشكال الموسيقية
المحبة إلى نفس الشعب . وهو تطور متأثر
بالروح الأجنبية في بعض الأحيان . ولقد
انتعش هذا التطور الأدبى قبل أن يصبح
موضع اهتمام أى باحث ، ومن ثم فإن
شعر « شيه » Shih كان يعتبر في
قمته عندما ظلت بنوره محدودة بمحدود
الأغنية الفولكلورية في الوقت الحاضر
أو في الماضى القريب . وعندما ظلت
إيقاعات الأغنية هي نفسها الإيقاعات
الطبيعية التي تعكس لغة العصر .

ولم يكن هذا لحسن الحظ هو نهاية
المطاف بالنسبة إلى الشعر الصينى ، فكما
تطورت التكوينات القديمة تطوراً ظاهراً
وملوساً ، تطور من الأغاني المحبة إلى

الجيدة من التزو فهي التي بقيت وهي
التي تقدم في وقتنا الحاضر .
وعما يستحق الذكر أن ماو mad
كتب بنفسه أغنيات جيدة من هذا
النوع ، ولكن منذ عصر سونج Sung
وهو العصر الذى بلغت فيه التزو قمة
نضجها من الناحية التقليدية ، لم يطرأ على
هذه الأغنيات أى تجديد ؛ ولم ينتج عن
اتحاد اللغة الدارجة بقواعد العروض
الصارمة المأخوذة من شعر « شيه » إلا
نوع من القصائد الطبيعية النابئة من
القلب ، ولكن لا يمكن كتابتها إلا بعد
مران طويل . أما الموضوعات التي تطرقها
هذه الأغنيات فهي قصص الحب والغرام
والحزن على انقضاء فصل الربيع .
وتعتبر هذه المجموعة من أغنيات

نفس الشعب نوع جديد من الشعر ، هذا
النوع الجديد من الشعر حظى بنجاح كبير
بعد أن كان مستهجناً في منتصف عصر
تانج Tang وأواخره . ولقد كانت
هذه الأغنيات الجديدة مزيجاً من الموسيقى
الصينية السابقة على عصر تانج والنفثات
السائدة في منطقة آسيا الوسطى مما دعا
أكثر الشباب المثقف إلى النظر إلى هذه
الأغاني على أنها سوقية وأجنبية، ومن ثم
فهي غير جديرة بالتسجيل . ولكن
بعض الكتاب النابئين أدركوا روعة
هذه الأغنيات استطاعوا أن يطوروها
ويجعلوا منها شيئاً يستحق التقدير . فند
زمن بعيد مضى وأغاني التزو Tzu
الأدبية تنمو وتزدهر إلى أن أصبحت
بدورها تكويناً قديماً ، أما الأغنيات

— لماذا أنت معي ؟ لماذا تنظر إلى ؟

— لأنه ليس هناك إنسان آخر ، لأنه ليس هناك مكان آخر .

ونستطيع أن نضيف : لأنه ليس هنا زمان آخر .
ذلك هو عبث الكون . فالزمان انسياب نصته نحن
ونربطه بالمكان .. أما المكان فلا زمن فهو عديم المعنى
لأنه موجود فقط . إن هام يصيح أكثر
من مرة « أمس » ماذا تعني كلمة أمس ؟ ثم
ينتابه الخوف فجأة فيصيح ونحن لا نحاول أن ...
أن نصنع معنى معاً ، لكن كلوف يطمئنه قائلاً :
« نصنع معنى ؟ نحن ؟ نصنع معنى ؟ » (ضحكة
قصيرة) لطيفة هذه النكتة !

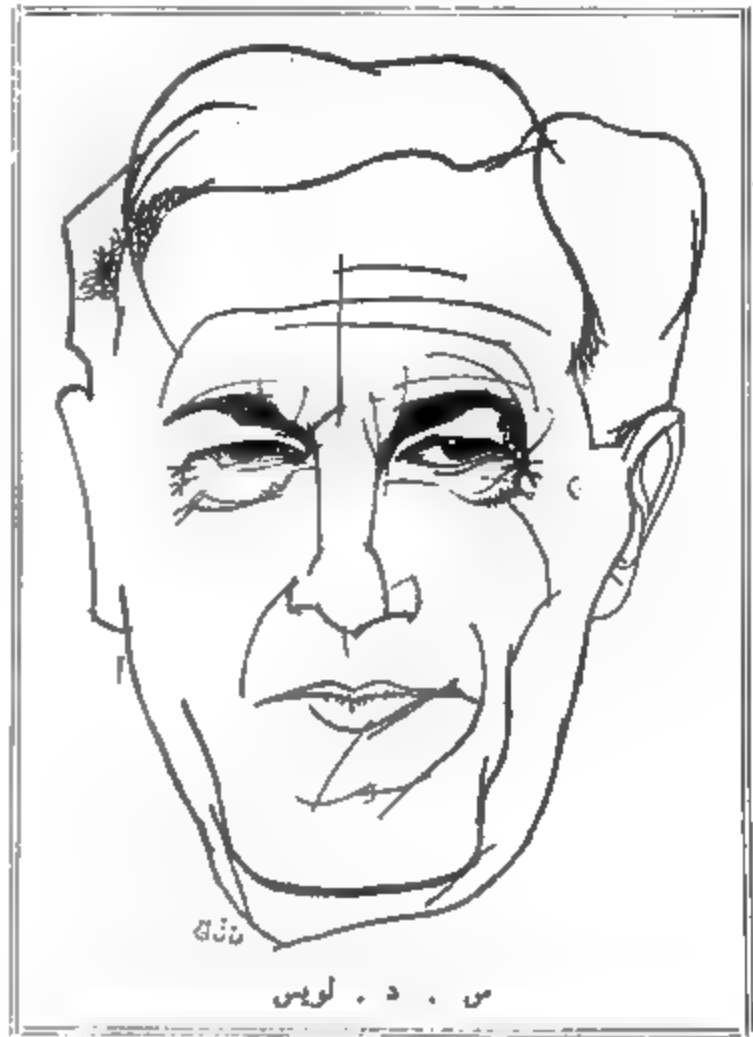
ليس هناك شيء كائن سيأتي فيما بعد ... ليس
هناك سوى الموت أي التحلل وعدم الحضور . عند ذلك
يكون الشيء في ذاته وبذاته . ذلك هو المستقبل الوحيد ،

« التزو » التي صدرت حديثاً باللغة
الإنجليزية ، تعتبر محاولة جريئة وهامة
تخلق مثال حي لما ينتج عن اتحاد الإيقاع
مع النغمة ومع الوحدة الشاذة والمنظمة في
نفس الوقت . وربما حاول مستر آيلنج
ومستر ماكينتوش الذين أشرفا على
إصدار المجموعة ، ربما حاولا ضغط
التكوين الأصل ، فالإيقاع الإنجليزي
له أثر مغاير ومختلف عن الإيقاع الصيني
عما جعل طبع أصول القصائد فكرة صائبة
وموضوعية . وكان رائداً أن جاءت
المجموعة مشتملة على قصائد للشاعر « شيه »
مكتوبة بخط يده ، وإذا كانت الترجمات
القديمة لا تحظى باعجاب كل مهتم بهذا
النوع من الشعر ، فإن هذه الترجمة
الجديدة لأبد وأن تحظى باحترام الكثيرين .

ولكن خوف هام من أنه يصنع معنى ما غير حضوره
يجعله يشعر أنه قد أكسب العالم الذي يحيط به صفه
يعني شيئاً . لذلك فهو يصرخ منكراً وجوده :
أنا لم أكن أبداً هنا — كلوف .. أنا لم أكن أبداً
هنا .. كنت غائبا دائماً كل الأشياء قد حدثت
بدونى ، هذه الرغبة اليائسة في عدم الحضور هي
آخر ما يحاول هام أن يمتلكه ولكن هذا أيضاً عبث
فهو يعرف أن هذا غير صحيح فهو يستطيع أن
يصيح في النهاية بصوت كثيب صحيح ولكنه
صوت منتصر . ليس هناك حاضر .

لبيت مسرحيات بيكيت دائماً على الحضور .
فن مدمم إمكان الذهاب إلى مكان آخر في (في
انتظار جودو) حتى آخر مسرحياته . نجد أن
الإنسان يتضاؤل وينقرض يختفي في صفحة من القمامة
ثم تبطله الأرض شيئاً فشيئاً حتى لا تروى منه إلا
الرأس ذلك في مسرحية (الأيام السعيدة) .
لقد كانت المأساة تستند دائماً حتى قبل ظهور
المسيحية على فكرة الخطيئة الأولى . أما الآن فإن
الإنسان يرفض هذه الفكرة ويعتقد كما قال كامو :
(انه يرى وان هذا يبيع له أن يأتي بأي فعل وأن
يعيش بما يعرف وأن يصرف أموره بواسطة ماهر
كائن بالفعل وليس بالنيبات والأشياء غير المؤكدة) ،
أى أن يبدأ حياته بتلك الحقيقة البسيطة التي تقول بأنه
هناك وليس هناك غيبيات ربما كان إنسان بيكيت
حزيناً تعساً لأنه أدرك تلك الحقيقة ولكنه قد أدركها ،
وإذا كان على المأساة أن تعيش فعلها أن تواجه
هذه الحقيقة التي أدركها صمويل بيكيت وعالجها
على مسرحه . أما أن تتساءل عن مصير المأساة بعد
هذا الاكتشاف فذلك سؤال لا داعي له الآن .
ربما حدث اكتشاف فلسفي آخر عند ذلك لا يصبح
الحضور على المسرح صفة ضرورية للعمل المسرحي ،
ولمما ستكون هناك ضرورة أخرى ربما كانت في
طريقها للظهور الآن .

مصطفى إبراهيم مصطفى



سيسل داي لويس وأزمة العصر

محمد علي زيد

● لويس واحد من مجموعة الكتاب والشعراء الذين تجمعوا في العشرينات الأخيرة من القرن الحالي ، حول راية الثورة على تآكل الحضارة الغربية عندما رفضوا توماس ستيرتز إليوت .

● لقد رفضوا الحاضر مثله ، ولكنهم لم يهربوا منه بالانتكاس إلى الماضي ، بل عقدوا عزمهم على مقاومة المحنة بفن جديد ، يستهدف حالاً أفضل من خلال الثورة الاجتماعية .

● وما دام اليسار - من وجهة نظرهم - قد غلظ ، فإن رفضهم لإيديولوجيته لا يعني مطلقاً تخليهم عن موضوع التزامهم الأصيل .. وهو الإنسان .



س . س . سيندر



و . هـ . أودن

وملاحظات أخرى ، عام ١٩١٧ ، ثم أعقبها بقصيدته الهائلة الدامغة « الأرض الخراب » عام ١٩٢٢ . وكان بين أفراد هذه المجموعة من الشعراء ستيفن سيندر ، وسيسل داي لويس ، وويستان هيو أودن ، ولويس ماكنيس ، ومن الكتاب كريستوفر ايشروود ، وجورج أرويل ، وجون ليمان ، وغيرهم .

إلا أن التفاف هذه المجموعة حول اليوت لم يجعل أفرادها يشرّبون آراءه التي انتهت إلى رجعية فكرية متزمنة ، وفاها الدكتور لويس عوض حقها من الشرح والنقد في كتابه « دراسات في الأدب الإنجليزي الحديث » . لقد بهرهم من اليوت «تكنيكه» الشعرى الرائع ، الذي أتاح له أن يجمع في القصيدة القصيرة ما تعجز عن الإحاطة به المجلدات . ولكن نظرتهم وتطلعاتهم كانت تختلف عن إليوت اختلافاً يبنياً . لقد رفضوا الحاضر مثله ، ولكنهم لم يهربوا منه بالانتكاس إلى الماضي ، بل علقوا عزمهم على مقاومة الهمة بفن جديد ، يستهدف عالماً أفضل من خلال الثورة الاجتماعية . ودعم هذا الاقتناع لديهم انبثاؤهم إلى جيسل بلغ أشده وسط

سيسل داي لويس شاعر إنجليزي معاصر ، ولد في أرنلدا عام ١٩٠٤ . لأب قسيس ، وتخرج من جامعة أكسفورد ، ثم اشتغل مدرساً بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٥ ، وقرر بعد ذلك أن يخصص كل وقته للكتابة . وقد ظهر أول ديوان له بعنوان « سهرة بين غابات الزان » عام ١٩٢٥ . ثم صدرت له بعد ذلك تسعة دواوين متتالية ، جمعت كلها أخيراً في ديوانه الشامل الذي صدر عام ١٩٦١ .

وقد ألف لويس بالإضافة إلى ذلك كتابين عن دراسة الشعر ، أولها هو « أمل للشعر » الذي صدر عام ١٩٣٤ ، والثاني هو « الصورة الشعرية » الذي صدر عام ١٩٤٧ . كما شغل منصب أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد خلال الفترة ١٩٥١ - ١٩٥٦ .

من شعراء الثورة !

ولويس واحد من مجموعة الكتاب والشعراء الذين تجمّعوا في العشرينات الأخيرة من القرن الحال حول راية الثورة على قآكل الحضارة الغربية عند ما رفضها توماس ستيرنز اليوت ، بنشر مجموعته الشعرية الصغيرة « بروفروك

ركام الخراب الاجتماعي الذي خلفته الحرب العالمية الأولى ، ولم يكذب نزل إلى معترك الحياة حتى دهمته أعاصير الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي اجتاحت العالم الرأسمالي بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٣ ، فألقت عامة الناس أحجار البؤس ، وكسهم برد الحاجة ، وشغلهم بهم البطالة الاجبارية وهوان الفراغ المقروض .

إن أودن يقف وسط هذا الخطام وينظر حوله ، فيرى :

« مداعن بلا دخان » وقناطر خربة ، وأرصعة شعن متأكلة ، وترعاً مسدودة .

بينما ينزف قلب ستيفن سبنلر وهو يشاهد الرجال العاطلين يتسكعون في الشوارع ، ويخرجون جيوبهم الفارغة

في حركة الفقير الذي فقد الأمل في الخير .

أما سيسل داي لويس ، فانه يمزق قلب قارئة بأغنيات يعارض في بعض أجزاءها أغنيات إنجليزية مشهورة تنبض بالسعادة ، كتبها الشاعر مارلو وغيره في القرن السادس عشر . ويقول داي لويس في إحدى هذه الأغنيات :

« كان هناك ضحكك وحب في الحارات عند

المساء ،

بين فتية تزينهم الوسامة وفتيات يسعدهن المرح ولكن فتیان القرية اختفوا ،

أضاعهم في فلاندرز قواد يحملون النباشين »

تعالى ! شاركتني حياتي وكوني حبيبي

لنتمتع بكل مسرات

السلام والزفرة والفراش والطعام ،

التي يتيحها العمل المرضي المتقطع »

ستنوج المهوم جبهتك العذراء

بأكليل من التضاعيد

وستنتعلين الأكم في قدميك

وسيرحق جمالك العمل الشاق ، لا أردية الحرير : سيحتل الجوع موطن العفة من جسدك ولا يترك للموت المدله غير العظام .

فاذا كانت هذه المتع تثير خيالك ،

فتعالى ! شاركتني حياتي ، وكوني حبيبي »

وفي أغنية أخرى يقول داي لويس :

« صمناً ، يا صغيري

إن مهلك مرهون

ولا توجد بطاطين لأغطيك

أيها التمس المقرور .

إن النجوم في السماء الصافية

تهبط بأنظارها خرساء

إلى وريث الأجيال الماضية

النائم في حي قلب .

إن الديكة تصيح ،

ولكن لا تأبه لها ،

فالأفضل ألا يستيقظ الصغير

عندما يكون جائعاً .

إن أمك تبكي ،

وأباك يعيش على الإعانة ،

شلنان كل أسبوع

هما ثمن روح لإنسان .

الشاعر وجهايز الناس

والواقع أن لويس يعتبر أكثر أفراد مجموعته انتظاماً ومنطقية في تطوره الذي نحدد - في معظم مراحله - بالاستجابة لظروف العالم من حوله ولظروفه الشخصية ، ولائزامة الصريح بقضية جهايز الناس . ففي غمار هذه الرؤيا القائمة ، بدأت نفمة خافتة من الأمل تجد طريقها إلى شمره في عام ١٩٣١ ، حين نهض اليسار يدين الرأسمالية بمسؤولياتها عن تعاسة الملايين . ثم قويت نفمة الأمل هذه رويداً رويداً حتى امتد الأمل إلى البشرية جمعاء .



وعبر عنه لويس في قصيدته «جيسل المتعاطلين» (١٩٣٣)، التي صاغها في قالب يجمع بين شيء من صفات المسرحيات الإغريقية الأولى التي كتبها إيسخولوس، وبين شيء من صفات مسرحيات العصر الوسيط التي كان الممثلون فيها يجسدون أفكاراً أو صفات مجردة. وقد عقد لويس أمل البشرية في هذه القصيدة على دمجها لأنظمة اجتماعية أربعة وعلى تحررها من قبضة أعداء أربعة. أما الأنظمة الاجتماعية الأربعة فهي: التفوق البورجوازي للفرد حول ذاته في مجاهدة العالم، ونظام التعليم الذي ينتج آلات بشرية تتشدد بلغات ميتة وتستمد مثلها العليا من أسلاف قراصنة مستعمرين، والدين في شكله الراهن في إنجلترا، الذي تحول إلى اتحاد مهني لقساوسة من المرتزقة يتحالفون مع الحكام لتضليل الناس وإتمام ما بدأه نظام التعليم، ونظام الزواج والأسرة الذي يقنن الحب داخل إطارات مادية عفتة. ويختم لويس هذا القسم من قصيدته بالتعبير عن رأيه في التوفيق بين الحرية الكريمة والارتباط الاجتماعي السليم، فيقول:

«إن الشجرة تنثبث بالتربة، والطائر يعرف كيف يستغل الرياح، ولكن الرجل الكامل يجب أن يعيش راسخ الجذور، ولكن بلا أغلال».

وينتقل داي لويس في قصيدته بعد ذلك إلى التنذير بأعداء الإنسانية الأربعة، وهي: الاشتباه الذاتي الذي يصطنع صفة الحب ويتنكر في ثوبه، والدعاية المضللة التي تحمل لواءها صحافة لا شرف لها، والعلم الذي يجعل الإنسان ضحية له بدلا من أن يخلصه، فيعطيه القنابل بدل الخبز، والدعوات المجتذلة إلى الرجوع للقطرة بصورة لا تزيد عن كونها هروباً غيياً وقموداً متخاذلاً عن تحمل مسئولية التفكير. وينهى لويس هذا القسم من قصيدته بقوله:

«وإذا كان دمنا وحده هو الذي سيذيب هذه الأرض الحديدية فخلوه. إنه يلدل فما يستحق البذل حين يسهل ميلاد القتل».

ثم ينادي لويس بالفرد على الماضي فيقول:

«إن الذين يبحرون بلا نجم يهلبهم يصلون للسلام، ويتركون خلفهم الكارثة. إن من يأخذون الرشوة يهلكون بالرشوة، موتى بالحقن الجفاف، نزلاء في ملاجئ المهانين، لعنة على الأطفال، صبة على الدولة. ولكن مخاوفهم وتشنجاتهم ستظل تعذبنا، فلا المخدر ولا العزلة يمكن أن يعالجا هذا السرطان».

وإن لم نتحرك الآن فلن نتحرك أبداً، فقد حانت ساعة السكين التي تقطع جبل الماضي، وتجرى العملية الكبرى».

وفي ختام القصيدة كلها يصرخ:

« أفيقوا من غيبوبتكم ! ابدعوا الرقص الآن في المدينة ! »

.....

هذا يومكم ، فالتفتوا ، أيها الرفاق ، التفتوا
مثل عيون الأطفال ، مثل زهور عباد الشمس ،
نحو النور .

« مجموعة الثلاثينات »

إن قصيدة « جبل المغناطيس » تمثل قمة ما وصل
إليه داي لويس من أمل . ولم يكن هذا الأمل
مقصوراً عليه وحده ، بل كان يحفز جميع الشعراء
والكتاب المنتمين إلى « مجموعة الثلاثينات » هذه .
وهناك عدة أمور هنا يحسن الوقوف عندها لأنها
تنبئ عن تطور أساسي طرأ على موقف الشعراء
والكتاب وتقديرهم لدورهم خلال تلك الفترة . لقد
كان الاتجاه الشائع في الأدب في أواخر القرن التاسع
عشر هو إما الانزواء في البرج العاجي بدعوى « الفن
للفن » ، أو التعبير عن عظيمة الامبريالية ودورها
« البناء » الذي ينهض بأدائه الرجل الأبيض .
واعتمد هذا التيار الأخير كتاب من أمثال « رديارد
كبلنج » ، ينحصر القدر الأكبر من قبحتهم الفنية
في مجرد رفع العقيرة تصاعداً بمثل هذا المظهر الخبيث .
أما أصحاب الفن للفن ، فكانوا يرون في الأدب
والشعر أحجية من أحاجي الجمال لا تستهدف إلا ذاتها
باعتبارها غاية ليس وراءها من غاية . وفي غمار هذه
الضوضاء ، حاولت بعض الأصوات أن تلفت
النظر إلى ما في هذه المفاهيم من بربرية جامدة ، كما
فعل ادوارد مورجان فورستر ، ولكن أحداً لم يعبأ ،
حتى انتهى الصراع على الاستعمار إلى الحرب العالمية
الأولى ، فخاض العالم أول مجزرة جماعية قدم فيها
ملايين البشر دماءهم قرباناً على مذبح الرأسمالية ،
فبدعوا يدركون أن أخلاقيتها غير قادرة بطبيعتها على

الاعتراف بأية قيمة إنسانية . وخرج من هذه المحنة
شعر ولفرد أوين وسيجفريد ماسون وغيرهما ، ممن
قالوا صراحة إن كلا من القاتل والمقتول في تلك
الحرب ضحية مسوقة لا يد لها فيما ينزل بها من
هلاك أو يلوث رداءها من دم .

ولكن النصر الذي اشترته الرأسمالية بدماء
ملايين البسطاء الذين لا يملكون نصيباً في أرباح
الأسهم - جاء يتختم جيوب الرأسماليين ويدبر
رموس السلة المحترقين ، فراحوا يفتكون بألمانيا
المنهزمة في فطرية لا تعرف الاعتدال . وكان
ضحاياهم من الألمان هنا أيضاً هم نفس البسطاء
الذين سفكت دماؤهم في الحرب .

حتى جاءت الأزمة الاقتصادية عام ١٩٢٩ ،
فاذا بالمتصر والمهزوم - بعد عشر سنوات من
الحرب - فريسة لنفس الكساد ونفس البطالة
ونفس الخراب .

وخارج هذا كله ، وقف الاتحاد السوفيتي -
دولة العمالة الكاملة الوحيدة آنئذ - يمارس تجربة
اشتراكية هائلة ، ويصل من خلالها إلى نتائج جبارة
انحسبت لها أنفاس العالم ، ولفتت أنظار الشباب الذين
أدركوا ما انتهى إليه عالمهم الغربي من عنف وراحوا
يتلفتون بحثاً عن سبيل للخلاص ينقذ عالمهم من
لامستولية الرأسمالية واستهتارها ، فرأوا في هذه
التجربة الكبرى بصيص الأمل الموثق .

وزاد من قوة هذا الاتجاه ما اجتاحت أوروبا آنئذ من
مدرجى عات . فقد استولت الفاشية على إيطاليا
أولاً ، ثم ابتلعت ألمانيا في جوفها القبيح بوصول
هتلر إلى الحكم عام ١٩٣٣ - نفس العام الذي كتب
فيه داي لويس قصيدة « جبل المغناطيس » - وراحت
الفاشية تصفى أعداءها الاشتراكيين بأساليب همجية
لم يسبق لها نظير . مدعية في الوقت نفسه أنها
« اشتراكية وطنية » . كل هذا والعالم الرأسمالي
يتفرج ، ويهز كتفيه ، غير مدرك أن ما أنزله بألمانيا



الشيوعي السوفييتي . ودفع سيندر رسم الالتحاق «
ونشر في جريدة الديلي ويركر الناطقة بلسان الحزب
الشيوعي البريطاني مقالا تناول فيه بعض نقاط
يختلف فيها مع الاتجاه الرسمي للحزب . ويذكر
سيندر في ترجمته الذاتية «عالم داخل عالم» أن
الحزب الشيوعي البريطاني أسقطه من حسابه تماماً
بعد نشر المقال ، فلم يعاود الاتصال به أو مطالبته
بسداد أية اشتراكات أخرى بعد ذلك .

ومن هذا يتبين مدى عمق الاستقلال الفردي الكامل
في نفوس أفراد هذه المجموعة من الكتاب والشعراء ،
بشكل جعلهم غير قابلين لخضوع لأية أيديولوجية
ملاة بخلافها .

ولكن هذا لم يقعد بهم عن مظاهر اليسار
عموماً ، حتى جاءت الحرب الأهلية الأسبانية
(١٩٣٦ - ١٩٣٨) ، فتحولت أرض أسبانيا إلى
مسرح جربت عليه الفاشية كل أسلحة الدمار التي
كانت تعدها للعالم كله ، وأثبتت عليه أيديولوجية
الغرب الرأسمالي إفلاسها الأخلاقي ، حين اكتفت
— مرة أخرى — بالوقوف موقف المتفرج من
الصراع الدامي بين الديمقراطية والاشتراكية من
ناحية وبين الفاشية من ناحية أخرى ، صامدة آذانها
عن صرخات العشرات من رواد الفكر والفن في
بلادها ، مثل همنجواي الأمريكي ، وكريستوفر
كودويل وأودن وسيندر وأورويل ودای لويس
من الإنجليز ، وأنثريه مالرو الفرنسي ، وغيرهم .
وبقيت لوحة بيكاسو الشهيرة «جورنيكا» شاهد
إدانة لا يفرغ له اتهام .

الشاعر وقضية الحرب

وفي خلال تلك الفترة كتب دای لويس كثيراً
من رائع الشعر ، محاولاً — بلا جدوى — أن يوظف
ضمير إنجلترا . وفي إحدى هذه القصائد ، بعنوان
«الطرح» ، يقول دای لويس :

من تخريب مادي ومعنوي بعد الحرب العالمية الأولى
كان له أكبر الأثر في تلك النهاية المؤسفة .

إزاء ذلك كله ، بدا أن اليسار هو الأمل الوحيد
الباق ، فالتف حوله كل شعراء وكتاب الثلاثينات ،
متبنين أهدافه ومذاهبه (وأيديولوجيته) بدرجات
متفاوتة ، دون أن يتقبلها منهم — تقبلاً كاملاً
مسلماً — سوى عدد محدود ، يبرز من بينه
الشاعر الاسكتلندي «هيو ماكديارمايد» .

أما الباقون ، ومنهم دای لويس وأودن وسيندر ،
فقد منعهم طبيعتهم المتسائلة التي تميل إلى مناقشة كل
شيء من الانصواء الكامل تحت راية اليسار المتطرف .

ومن الطريف في هذا الصدد أن نذكر أن
ستيفن سيندر ، أكثر شعراء هذه المجموعة شباباً
واندفاعاً ، دعى في عام ١٩٣٦ إلى الاشتراك في
الحزب الشيوعي البريطاني على أثر نشر كتابه
«انطلاقاً من الليبرالية» ، فقبل الدعوة مشروطاً
بالاحتفاظ لنفسه بحق الاختلاف مع الحزب ،
وخاصة في موقفه من محاکمات التطهير التي كانت
تجرى في موسكو آنذاك بين صفوف الحزب

« قل لهم في إنجلترا ، إذا سألوا

عما جاء بنا إلى هذه الحرب ،

إلى هذه الهضبة الممتدة

تحت الحشود من نجوم الليل الرصينة

لم يكن دافعنا الزيف ، ولا الحق

ولا المجد ، ولا الثأر ، ولا الأجر :

لقد جئنا لأن أعيننا المفتوحة

لم تر طريقاً آخر .

لم يكن هناك طريق آخر للبقاء

على لب الشعلة المضطربة لحقيقة الإنسان :

وسوف تشهد هذه النجوم أن مسارنا

أضاء فترة أقصر ، ولكن نوره لم يكن أقل

بريقاً » .

لقد كان داي لويس يثناً بالحرب العاتية التي

تعزم الفاشية أن تشنها على العالم .

أما قصيدته الطويلة « النابارا » The Nabara

فهو يمجده فيها أبطال المحاربين الجمهوريين الذين

فضلوا الموت دفاعاً عن الحرية ، وبصبرها بعبارة

يقول فيها : « إن طهارة قلوبهم الساذجة جعلتهم يفضلون

الموت على الاستسلام » . ثم يبدوها بقوله :

« إن الحرية أكثر من مجرد كلمة ، أكثر من

عملة السياسيين الزائفة ، ومن شيكات الطغاة التي

يصدرونها بلا رصيد ، ومن أموال الخالم التي

جنت بالتضخم . نحن نعلم أنها معرضة للموت ،

وأنها خلقت على صورة الرجال البسطاء الذين

لا يحبون الحزاز ، ولكنهم يفضلون أن يصبحوا

قتلة وقتل على أن يروا تلك الصورة ، صورة

الحرية ، وقد غدرت بها الحياة » .

لقد كان الصراع الدائر في أسبانيا يمثل لدى

كتاب وشعراء الثلاثينات الملزمين تجربة حاسمة

تخوضها الحرية في عالم مهدد بالطغيان .

ولكن الحرب نفسها أزالته عن أعين معظم

أولئك الكتاب غشاوة الوهم القاتل بأن الصراع

السياسي يمكن أن يلتزم بأية أخلاقيات . لقد رأوا

الجمهوريين والفاشيين يتبادلون الفظائع التي لا ترحم

شيخاً ولا امرأة ولا طفلاً ، وشاهدوا الصراع

المكشوف على السلطة بين الأحزاب المؤتلفة مع

الجمهوريين ، وصددهم العنف الذي لا يقيم للحياة

البشرية وزناً . ولعل أصدق ما يمكن أن يصور

الفوضى الفكرية والإنسانية في هذه الحرب هو

ما حدث للكاتب الإنجليزي « جورج أورويل » ،

ورواه بعد ذلك في كتابه « تحية إلى قطلونيا »

Homage to Catalonia فقد جرح أورويل

جرحاً بليفاً وهو محارب في صفوف الجمهوريين ،

ليجد نفسه بعد ذلك مباشرة موضع الاتهام من جانب

الشيوعيين الستالينيين المتحالفين مع الجمهوريين

الأسبان بدعوى أنه من أنصار تروتسكي . وأوشك

أورويل أن يعدم ، لولا أنه هرب عبر الحدود إلى

فرنسا . أما كريستوفر كودويل ، فقد قتل وهو

يغطي بمدفعه الرشاش انسحاباً لفصيلته .

وإزاء هذه الفوضى في معسكر يتنازعه التكاليف

على السلطة والفتك بالمنافسين والمخالفين في الرأي ،

لم يكن هناك مفر من أن ينهزم اليسار في أسبانيا شر

هزيمة .

وأعقبت ذلك صدمتان لا مثيل لعنفهما ،

أفقدنا أولئك الكتاب جميعاً كل تعلق بأي مذهب

سياسي متعصب مهما كان نوعه .

وجاءت أولى هاتين الصدمتين بعد انتصار

الفاشية في أسبانيا بفترة وجيزة ، على صورة

استسلام آخر للفاشية الألمانية ، عندما وقع تشامبرلين

رئيس وزراء إنجلترا اتفاقية ميونيخ مع هتلر في ٢٨

سبتمبر ١٩٣٨ . مسلماً له بالحق في سلخ إقليم

السوديت عن تشيكوسلوفاكيا . ولم يلبث هتلر بعد

ذلك أن اجتاحت تشيكوسلوفاكيا بأجمعها ، لا السويد فقط ، مشرفاً بالعالم كله على هاوية الحرب .

أما الثانية فكانت اتفاق عدم الاعتداء الذي عقده هتلر مع الاتحاد السوفيتي ، كعبة الاشتراكيين في العالم آنئذ . لقد كان الاتحاد السوفيتي مضطراً في ذلك الوقت إلى عقد هذه الاتفاقية ، لأنه يرى الاستعدادات للحرب قائمة على قدم وساق على مشارفه الغربية في ألمانيا ، وعلى مشارفه الشرقية في اليابان ، التي كانت تزدد الصين قطعة قطعة في ذلك الحين ، دون أن يجد حوله إلا رأسماليات متمردة . وزاد من حرج موقفه أن مفاوضاته لعقد معاهدة مع إنجلترا طالت وتعدت بفعل الماطلات البريطانية المشهورة ، إذ كانت إنجلترا تعلق النفس حتى آخر لحظة بأن هتلر لن يلبث أن يستدير نحو الشرق ، ليلتهم ذلك العملاق الذي يقف على قدمين من الرمال — كما كان الغرب يظن الاتحاد السوفيتي آنذاك .

ولكن ذلك كله لم يدخل في حساب شعراء الثلاثينات وكتابها . وكل ما رأوه هو أن أكبر قوة تقدمية في نظرم قد مدت يد الصداقة إلى أعنى نظام فاشي عرفه العالم ، بعد أن وضعت عدالتها نفسها موضع الريبة بمحاكمات التطهير الستالينية الشهيرة . واجتمع هذا وذاك على كتاب الثلاثينات ليفقدوا كل أمل في المبادئ السياسية قاطبة .

بين الالتزام والانسحاب

إلا أن الكاتب والشاعر والفنان الذين يصعدون في فهم منذ البداية عن التزام اجتماعي معين لا يمكن أن ينسحبوا إلى أبراج عاجية حين يخيب أملهم فيما التزموا به ، لأن انسحابهم يفقد كل الجذور التي درجوا على أن يستمدوا منها إلهامهم ويصوغوا منها فهم واغنياهم . وقد كانت هذه هي الأزمة التي واجهت كتاب الثلاثينات وشراحها .

وأنه لما يشرف المجموعة كلها تقريباً أن الذين انسحبوا إلى أبراج عاجية منهم كانوا هم أولئك الذين أظهروا الاستعداد لهذا التوقع منذ البداية ، مثل أولدس هكسلي ، الذي تراجع إليهم في غيبوبة عقار المسكاليين ، وزاد فآلف عنه كتاباً في لحظات إفاقته منه ، ثم أضاف إلى العقار إغراقه الشخصي في غيبويات البوذية والهندوكية ، وراح في مزرعة منعزلة في صحراء كاليفورنيا يرعى بقرااته ، ويمارس تمرينات اليوجا ، ويتنفس بعمق ، ويتأمل منتظراً لحظة الوجد الصوفي !

أما الباقون ، وفي مقدمتهم سيسل داي لويس ، فقد سألوا أنفسهم عن الدافع الذي جعلهم يرتبطون باليسار قبل أن يخيب أملهم فيه ، فوجدوا أنهم قد اتجهوا إلى ذلك الطريق نتيجة لالتزامهم بالإنسان أساساً ، ورغبتهم في أن يضمّنوا له حياة أكرم في عالم أفضل . وما دام اليسار — من وجهة نظرهم — قد خذلهم ، فإن رفضهم لأيدولوجيته لا يعني إطلاقاً تخليهم عن موضوع التزامهم الأصيل ، وهو الإنسان .

وعندما كانت قنابل هتلر تدك لندن ، دون أن ترحم طفلاً أو امرأة أو شيخاً ، كتب داي لويس قصيدته « الكلمة فوق كل شيء » (١٩٤٣) ، حيث يقول :

« انظر عندما تحبل الأنوار الكاشفة السحاب إلى دحسان

مثل الحامض يأكل المعدن : وأفرغ

لصوت صفارات الإنذار ، ويتصيب عرق

وأنا أحس برعب مدينة بأكملها

وبدقات قلبها المفزوع تحت ضربات القنابل :

لكن هذا حين أذكره

لا يعدو ساعات قليلة من الأرقى المرهق :

أما العجوز الذي طار سقف بيته

والطفل المدفون تحت الركام —

فكيف ترانى أستطيع الكلام عن هؤلاء ؟

الوعاظ ينشطون ، والساسة ينسجون

تعاويزد كلماتهم حول هذه المحنة ،

ليستخرجوا بها محصولا

ينبت من تربة قلوبنا الممزقة .

.....

لكن لا بد من الكلمات

نلتجئ بها على حاضر تمزق بالقنابل

لنتلمع فيما وراءه :

فلم يوجد أبداً قذح قاتل

لم يستطع الشعر أن يتوجه بوداع رقيق .

.....

إن مهمة الكلمات هي أن تضع بهجة الإنسان
وعذابه

في مسارات خالدة بين النجوم .

الحب هو الإنسانية

لقد تراجع داي لويس عن التبشير السياسى

بعد أن فقد الإيمان بمذاهب السياسة ، ووضع فنه

في خلعة الإنسان ، يمجده بهجته وعذابه ، ويرى في

كل فرد من البشر إمكانية خلاقة كبرى يستطيع

الحب أن يخرجها إلى الوجود لتساهم في بناء عالم

أفضل . فالحب هو الرجولة ، وهو الفضيلة ، وهو الإنسانية.

أغراس دياغيليف



إ. استرافنسكى

مضى حتى الآن أربعون عاماً على

حفلة العرض الأولى لباليه « الأغراس » ،

وهو الباليه الذى يعتبر تحفة دياغيليف

الكبرى فى العقد الأخير ، والذى نال

بفضله أكبر تقدير وأروع استحسان ،

بعد أن أجمع النقاد على مهاجمته وبخاصة

فى عام ١٩٢٩ حينما انفردت صحيفة التايمز

بتسجيل الحادثة التى غادر فيها اثنان من

المشفرجين مقاعدهما أثناء عرض الباليه .

وكان ه . ج . ويلز هو الذى انبرى للدفاع

عن هذا العمل الجديد كاتباً هذه الصحيفة

ولغيرها من الصحف يعلن أن نسيماً جديداً

قد هب على دنيا الفن ، وأن علينا أن نفتح

صدورنا لاستنشاق هذا النسيم .

أما نينت دونالوا الناقدة الفنية التى

استهجنّت كثيراً من أعمال دياغيليف فى فن

الباليه « خلال الأربعينات والخمسينات »

والحق أن داي لويس لم يتعزل عن بلاده ولا عن شعبه ولا عن البشرية أبداً ، مهما بلغ نفوره من السياسة واتهامه لرجالها ، وظل ينهض بواجب الشاعر الملتزم دون أن يتحول شعره إلى دعاية طنانة جوفاء بلهاء ، بل ودون أن يفقد هذا الشعر ذرة واحدة من جماله أو روعة ايقاعاته أو صدقه المباشر الذي يتخذ طريقه إلى القلب ، بلا بهلوانيات فنية ولا غموض متغطرس . والسر في ذلك هو أن داي لويس كان دائماً أميناً مع نفسه ، وكانت نفسه دائماً مع الناس البسطاء ، فظل احتفاؤه بهم وغناؤه لم يحفظاً باشراف الطقائية ونور الاخلاص ، خالياً من النفاق المستتر وراء ضخامة الألفاظ الفارغة .

ولعل التزام داي لويس المخلص هذا هو الذي جعله في موازين بعض نقاد الغرب المتحذلقين غير محظوظ إلى حد ما . ولكن داي لويس لا يأبه لذلك ، ومن حقه ألا يفعل . فما الذي يمكن أن يكسبه الشاعر إذا تعزل عن مجتمعه لإرضاء لتفاهات التحذلق ، فأضاع بذلك نفسه في صفقة خاسرة ؟

لقد خرج الرجل من كل أزمات الفكر والضمير صادقاً نظيفاً ، وهذا غاية ما يطمح إليه الرجال .

محمد علي زيد

فهى التى عادت تقول إن « الأعراس » هى عمل دياغيليف الأعظم والفى ينبغى أن يبعث من جديد . ولم يكن إعادة عرض « الأعراس » هو المشكلة ، وإنما كانت المشكلة فى أن يستطيع من الرافضين البريطانيين أن ينقل دغيلة الإحساس الروسى نقلاً أميناً خالصاً ؟ وكانت تلك المشكلة هى السبب فى تأخير حفل الافتتاح .

وأخيراً استطاع فرديريك أشتون أن يدعو نجسكا لتقوم بأداء هذا الدور الذى لا تستطيع واحدة غيرها أن تقوم بأدائه ، وبالفعل استجابت نجسكا للدعوة وانتقلت إلى لندن لتعمل على مسرح « الكوفنت جاردن » بالاشتراك مع هيكمل سومر اشتراكاً عميقاً مخلصاً أدى فى النهاية إلى نجاح الباليه نجاحاً تاماً .

والغريب أن رأى سترافنسكى فى باليه « الأعراس » كان غريباً فى عام ١٩١٦ عندما بدأ يضع الموسيقى ، وازداد غرابة عند التسجيل طوال الأعوام ١٩١٨ - ١٩٢٣ ، ولا يزال يبدو غريباً حتى اليوم . ففى رأى سترافنسكى أن « الأعراس » عمل فريد لم يسبق ولن يفحق بمثال ، لويس معنى هذا أنه أعظم الأعمال ولكنه أكثرها نفرداً على الإطلاق ، إنه كما يقولون : « نسيج وحده » . والواقع أن سترافنسكى حقق نجاحاً كبيراً فى تصوير حالات الاستعداد والانهماك التى تصاحب إقامة حفل الزفاف ، كما نجح فى تعليم حفل الزفاف ببعض الأغاني الشائمة المملومة بدعوات القديسين ، وبعض الملاحظات التقايدية الصادرة من الأهالى ومن المدعوين . أما الكلمات

المثورة والمنفومة فقد استعملت فى الأصل لتنفى على الأوركسترا المصاحبة لونها من الدين والشعر مثل ما حدث فى باليه « بتروشكا » ولكن بعد وقت طويل من التفكير العميق .

ومع هذا كله فإن بهت « أعراس » دياغيليف من جديد على مسرح الكوفنت جاردن لم يكن بمثل الروعة والإعجاز التى عرض بها فى حفلة العرض الأولى منذ أربعين عاماً ، فقد استعملوا أربعة أجهزة ضخمة من البيانو كما استعملوا ناقوساً كبيراً يلقى فى النهاية بصوت مزعج ، وهذا كله أسهم فى قتل روح الشفافية التى كانت فى أعراس دياغيليف قبل أن تبعث من جديد .

نجيب محفوظ.. والثروة ١

إبراهيم الصيرفي

حين قرأت الثروة لأول مرة ، أحسست بما
لها من قبض أسر للنفس . أحسست بذلك الأسى
العاث يسرى في كل لفظة من ألفاظها ، في كل
صورة من صورها التعبيرية الفنية ، في كل شخصية
وشجرة وحركة وروية مضنية مسطولة نراها بعيني
أنيس الداخلتين . هي ملحمة : البطل فيها الحياة
بورودها ، بأشجار الجازورين والأكاسيا والياسمين ،
والحمام الأبيض ، والحوت والبلح وقافلة الجمال التي
تسر في توتر وألم ، والشجرة المعمرة والضفادع
والأبراص والهاموش ، والهاموش الثلثي والطحالب
حين دبت فيها الحياة لأول مرة في أعماق المحيطات ،
والزمن التاريخي . . كل تلك السمات في مواجهة
سمات أخرى معاكسة . القمر والنجوم والليل
والخمرة والجوزة والزمن الكوني ببلايين سنينه
الضوئية . فإذا تحوى القصة ؟ وماذا يمكن أن يراه



ن . محفوظ

من جهة عالية سلمية ، تأتيه من شامت ، وعلى غير انتظار ، وبلا إرادة منه . بازاء تلك الأبواب المغلقة جميعاً ، وبازاء ذلك الفشل المتلاحق الذى كىافية أنيس ، حين التحق بكلية الطب فنال علومها دون إجازتها ، وحين دخل كلية العلوم ففاته النجاح وإن لم يقته العلم ، وحين التحق بكلية الحقوق فلم يظفر منها إلا بمثل ما ظفر من سابقتها ، وحين وارى فى التراب أعز ما ملك القلب ، وحين لم يكن أمامه من أبواب الحياة إلا أن ياتحق موظفاً بأرشييف فى وزارة الصحة لا يرصد غير النافذة من الأمور ، إنما كان طبعياً أن ينتهى ، بعد ذلك كله ، إلى ما انتهى إليه ، وخاصة بعد أن مر بهوم المجتمع فلحقه من جراء محاولة لإزاحتها ما لحقه .

لو أننا نسينا أننا فى أبريل شهر الأكاذيب ، وأن بطلنا فشل فى حياته كل ذلك الفشل المتلاحق حتى أسلم إلى وظيفته تلك فى أرشييف عفن تملؤه الصراخير والغبار والفحل والعنكبوت والنوافذ المغلقة ، وأنه فشل حتى استسلم إلى الحشيش يمتصه فى غابة مع الجمر المتوهج ، والأفيون يذيه فى فنجال من القهوة السادة حتى يغيب عن دنياه الحافلة بكل تلك المكاره والتفاهات . لو أننا نسينا ذلك واعتبرناه رجلاً تفلسف وعانى ما قاله فلسفات الدنيا فى تفسيرها للمصير ، وما قاله العلم ، وما قاله القانون ونظريات السياسة فى العدل الاجتماعى ، ثم دومت فى أعماقه أصداء تلك الأقوال ، فراح ينظر إلى الوجود ، فى ضوء ما أحدثه ذلك جميعه بأعماقه من اضطراب ، فرآه بتلك الصور أو الروى المسطولة المضطربة التى نراها بعينى أنيس الفاضل للمسطول ، والذى فقد الحب ، درعه التى كان يخفى وراءها مخاوفه من الليل والظلام والمجهول والموت ، لو قلنا ذلك لكان معقولاً فى كل رؤية رآها وكلمة قالها . ولكن ما كان لنا أن ندرك فيما يقال ،

● الوجود غامض كل الغموض ، لا يصلح فيه منطق العلم الذى لا يدخل فى إشكالاته ، ولا يمتنع من أين وإلى أين وما مغزى الحياة ؟ .

● الدين قاعدة تتخذ منها الحياة مطلقاً فى مواجهة العلم ، فى كسر حدة الرقابة والدورة ، الدين الصادق الحقيقى ، لا الدين الرومى البليد ، الذى لا يرى فى عيني صاحبه سوى الموت .

● إن القاعدة التى تتخذ منها حياتها مطلقاً ، رغم أنها إنسانة مخلصه . وألف من قطر الندى وفارسة بارعة ، هشة يسهل على القمر اقتحامها ، القاعدة هى الحب والقمر هو الموت .

فيا المتلقى من أبعاد ؟ أمى من ذلك النوع القريب الذى لا يعلو على مستوى الهدف الواحد ؟ ما الذى صنعه العلم بالإنسان . العلم بفروعه المختلفة من فلك وطبيعة وكيمياء وطبيعة ذرية ، وماذا قدمت فلسفات الدنيا من محاولات لفض مغاليق السر الكبير ، المصير والموت والحب والبلى ؟ وما مغزى الزمن التاريخى فى مواجهة الزمن الكونى ؟ . وما مغزى الدورة ؟ .

من أين وإلى أين وما مغزى الحياة !

الوجود غامض كل الغموض لا يصلح فيه منطق العلم الذى لا يدخل فى إشكالاته ولا يمتنع من أين وإلى أين وما مغزى الحياة ؟ ، غامض لا تنفع منه مذاهب الفلاسفة فى استكناه حجب المصير ولا الحدس ، أى الكشف ، تلك الاقاصى الدنية التى لا تدخل فيها للإنسان ... أنها تأتيه من فوق ..

تلك الثروة ، وهي ثروة فنية عميقة مؤسسية مقنة
معلمة مبددة عن أعيننا كثيراً من الغشاوات ، بمئة
مؤلة مرهقة .

أنيس فارس من فرسان الحياة ، قاتل العدم
طويلاً ، وبلا هوادة ؛ ولا عار على البطل إن
تخطمت أسلحته وتكاثرت من حوله الأعداء
فاستسلم وأعلن هزيمته ، وهو الذي كان « بركناً
قبل أن يتحول إلى راسب ميت » . ومن هنا استبدت
به أحاسيس العدم متضخمة مهيمنة على
وجوده كله ، بعد كل ما صادفه في حياته من
مكاره مركزة رهيبة . وأنيس إذ نراه في العوامة
يدمن الحشيش ليخفي في ضبايياته وخدره مخاوفه ،
فما ترداد إلا عرياً ، ولا يستطيع أن يفيق منه لحظة ،
لأنه لا يحتمل آلام الإفاقة وأهوالها . فالإفاقة تعني
مواجهته بكل الأهوال ، تعني مواجهته بدبيب
العدم الزاحف ، « حاكم الموت يزحف ويمد قبضته إلينا ،
ثم مأدبة مدت لقتناء » ، ويسمعه « لاشئ يسع
إلا دبيب الموت » ، يراه حول عيني ليلى
زيدان ، ويراه في الشجرة المعمرة التي تقبض
بجذورها على الطوار في ألم وتوتر وعنف ، ويراه
في قافلة الجمال وهي مسوقة إلى مصيرها . يرى
دبيب العدم مخدراً ومفيقاً ، ويرى القمر فارس
العدم الرائع العملاق ، فيسره ، ما يرى ، ويعجب
به ، فهو أيضاً فارس رائع عملاق ؛ القمر فارس
للعدم بما هو مندرج في الدورة ، فقد مدلوله الذي
كان له في القرية . وهو يذكر كيف كان البدر
مرهقاً ليالى الغارات ، وما هو البارح يتوالب لنزوة جديدة
وهو كجميع النزاة يتحمل بقسوة حادة كالدرع .

فارس العصر الحديث

أنيس فارس مستسلم منذ البداية ، معجب
غاية الإعجاب بسطوة ذلك الفارس الذي هزمه ،
القمر ، فنراه يوشك أن يترنح طرباً حين يتناهى

إليه صوت المذبذب « يا أمه القمرع الباب » والأغنية
في أذني أنيس بعد أن عرفنا مأساته أن بطولته ذات
مغزى لم يكن كاتبها يظن أنها ستصل إليه قط
« يا أمي » فارس العدم البسارع ، قاهرى والذي
استسلمت له « بالباب » الكون كله مجموعة من
الطوافين الهائلة التي تدور وتدور في خدمة العدم ، في
عيني أنيس المستسلم المهزوم الشهيد ، وجلسات
القوم في العوامة ، وهي لاتعدو ثمانى جلسات ، على
شكل هلال ، أى جزء من دائرة ، في منتصفها
الحجرة ، أى أنهم قد اندرجوا في الدورة جميعاً ،
ولفهم العدم سواء وعوا ذلك أم احتفظ أنيس
وحده بمغزى ذلك الوضع . أنيس مدرك لوضعه منذ
البداية .. مدرك أنه الفارس الذي كان يمثل الحياة
قوة وفروسية وبطولة ، ثم انهزم فارطدى كفته ،
جلبابه الأبيض ، واستسلم للدورة فلا يفادر
العوامة إلا إلى الأرشيف ، ويذلل فقد مغزى حياته .

والعلم وحده ليس سر الأزمة التي وقع فيها بطلنا ،
هذا المأسوى الشهيد الذى طاحن العدم بكل قواه
المفرقية الرائعة ، بل اجتمعت عليه قوى العدم
المنمرة من الداخل ، فقد الحب درعه الواقية ،
شعر شمشون ، سر قوة الحياة وإصرارها على البقاء
في مواجهة العوامل الكونية الرهيبية . ثم كان الفقد
الآخر : الدين ، السلاح الرائع الذى يواجهه من تسلح
به العدم ، رغم اختلاف القوة وتباينها بين المتقاتلين
فعم عبده قد تزود بهذا السلاح فانهزمت مخاوفه ، حين
فقد الحب ؛ من الظلام والليل والمجهول والموت ، وإذا
نحن نراه رمز الحياة في إصرارها ، وإذا نحن لا نعرف
متى ولد ولا متى يموت . الدين قاعدة تتخذ منها الحياة
منطلقها في مواجهة العدم ؛ في كسر حدة الرقابة
والدورة ، الدين الصادق الحقيقى ، لا الدين الروتينى
البيد ، الذى لا يرى في عيني صاحبه سوى الموت ،
والذى لا يستر عليه مخاوفه ، بل يتركه عارياً
إزاعها ، للوجود .

« جميل أن تدعى ساقطة الأمس بفيلسوفة اليوم ! »
 إذا به يجيبه بقوله : « هذا ما آل إليه حال الفلسفة
 بصفة عامة » . وهو قد أوغل في الفهم
 حتى أدرك ألا معنى للحياة « وسوف توغل أكثر فأكثر
 ولا أحد يستطيع التكهّن بما سيكون » .
 وقد كان في بداية حياته كعم عبده ، من سكان
 القرية ، حيث الإصرار على مواجهة الوجود ،
 وحيث كان القمر يطلع ويغرب ولا يوحى بنهاية
 شيء .

...

أبريل شهر الأكاذيب

تبدأ بنا الرواية في شهر أبريل شهر الأكاذيب والغبار
 وتدخل بنا مع ذلك الشهر في أرشيف مغلق النوافذ
 خالي الضوء « حافل بالصراخ والصراخ والصراخ والصراخ
 ودخان السجائر ورئيس القسم وموظفيه . ومن بين
 هؤلاء نجد بطلنا أنيس زكي ، عملاق ضخم الجرم
 عريض الوجه ، عيناه حمراوان لا يرى فيهما إلا
 الظلام والشكل . ومن عيني أنيس ننظر إلى الوجود
 فإذا به يهتز وإذا به يستحيل إلى ما يشبه الضبابيات
 والتجريدات ، دوائر ومثلثات ومستطيلات . ومن
 عيني أنيس نبصر بانسان يستحيل إلى كتلة كروية
 تتضخم وتتضخم حتى يخف وزنها فترتفع إلى السقف
 ثم إذا بهذا الإنسان ، وهو رئيس الأرشيف ، والذي
 كنا نراه على تلك الصورة بعيني أنيس ، إذا به يصرخ
 بصوت آدمي وهو جالس خلف مكتبه ، سائلا أنيس
 عن سبب تطلعه إلى السقف ! ولم يكن في هذا الذي
 صنعه أنيس شيء جديد على موظفي الأرشيف . ثم
 يستدعيه المدير العام ليحاسبه على أمر خطير ارتكبه
 فقد قدم إليه بياناً ، يكتشف للمدير أنه كتب بقلم خلا
 الخبر منه واستمر كاتبه المسطول في الكتابة دون أن
 يلتفت إلى ذلك ! بتلك البداية ، بدأت الرواية وهي

كان أنيس إذن فاقداً للحب ، وفاقداً للعقيدة
 لأنه يواجهها بمنطق معين عنيد ، منطق لا يترك له
 فرصة للإيمان بالغيبى والميتافيزيقى والخارق . ومشكلة
 الدراسة العلمية عقلية بمعنى محدود من معاني العقل ،
 بالمعنى الإشارى أو العلمى ، البلاط عن الشيء
 الخارجى ، منطق لا يقبل ما تحيا به القرية وما يحيا
 به عم عبده وهو الدين .

ولو قد ترك للعلم ألا يتعدى وظيفته الحقيقية ،
 خدمة الحياة في لحظاتها الراهنة ، بمضى الزمن
 التاريخى ، وللإيمان بالعقيدة الدينية أن يفسح من
 مجالاته الروحية ، لما كان ذلك التعارض ، ولما
 كانت المأساة . إذ يمكن أن يتزوج الإنسان وتموت
 زوجته الحبيبة وابنته فلا يتقوض ، بل يحتمل
 الكارثة بالصبر الذى تفرضه الحياة . ويمكن أن
 يفشل وأن يكبو فلا يزيد ذلك إلا إصراراً
 وعناداً ، وأن يتعرض للموت في موقف بطولى
 دفاعاً عن مثل يعتنقها ، فلا يثنيه ذلك أبداً من
 معاودة الكرة . أما أن يفقد الإيمان بمعناه الروحى « بعد أن
 يفقد الحب ، فتلك هي الكارثة التى لا شفاء منها . التى
 تدفع بأقوى الناس وأشدّهم صلابة واحتداماً وحيوية
 إلى الهزيمة والاستسلام ، وانتظار الموت في وجود
 أنف من الموت . الدين هنا محور كبير جداً
 وجوهري ، وكذلك الحب والعلم . ففي ضوء ما قلناه
 العلم من الكون والنظام الكونى ، راح أنيس يبنى رؤياه ،
 فتأخذ تلك البانوراما المأسوية الهائلة ، التى شاركت
 في ساحة القتال بها كل مظاهر الحياة المختلفة من
 نبات وحيوان ، في إعداد وأنواع لأظنها اجتمعت
 في رواية واحدة من قبل « وذلك على الرغم من أن
 العلم غير معنى بالسؤال « من أين وإلى أين وما معنى
 حياتنا ؟ » ، وهو أيضاً رافض للفلسفة ، فراه
 عند ما تردد ليلي زيدان كلمة عن الحب وكيف يفقد
 قيمته وكيف يصاب بالويل من محترمه في هذه الأيام
 فيميل أحمد نصر على أذن أنيس ليقول له :

بداية لها تطوراتها البالغة على المتلقى ، مالم يكن حريصاً على محاولة استشفاف ما وراء ذلك كله . ذلك أنها كما ترى تدخل بنا في أمور كأنها الأكاذيب ، وتقول لنا أنت مقبل على رؤية أمور طريفة ، والاستماع إلى كلام طريف . أنت في صحبة جماعة من المساطيل ، فتخفف وقد كراذك في أبريل شهر الأكاذيب ، الشهر الذي تساغ فيه الصفات . بل إن العنوان نفسه ليصينا بشيء من ذلك . البداية تصينا بالاسترخاء ، أو بالتنويم . ولكنها ، لكي نصل إلى بعض أبعادها ، لابد أن تبقى على كسرة من الوعي فينا ، كسرة نحاول معها أن ننظر بين حادة إلى تلك العبيثات ، أو الرؤى المضنية المسطولة التي يرى أنيس بها الوجود ، أو التي تمثل الوجود في عيني ذلك المسطول المضحك المتهافت . جملة واحدة قرب نهاية الفصل الأول الذي لا يتجاوز الست صفحات ، انفلتت بعفوية من بين شففى المدير العام وهو يخاطب أنيس مؤثراً إياه بشأن البيان الفارغ « هناك نظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية خلق الله » . وصحيح أن هذه الجملة جاءت في سياق حافل بالتأنيب والزجر ، سياق أفلح في أن يصرفنا عن تأمل ما تحمله الجملة من أثر يشدنا إلى البقطة الكاملة من ذلك التنويم الذي فعلته بنا بداية الرواية بجوها الذي يدفع إلى الاسترخاء ، والذي يشبه إلى حد ما يفعله النوم المغناطيسى . ولكنها تفلح في الإبقاء على تلك الكسرة من الوعي . ولولا ذلك لما تم لنا أن ندرك من الرواية شيئاً ، إلا أنها مجرد عرض لأقوال مجموعة من المساطيل انصرفوا عن جدية الحياة إلى لون من العبث يتفقون فيه لياليهم مع الحشيش والأفيون والنساء ، والثروة الفارغة من المعنى ، المضحكة اللطيفة التي تفسدها الحياة عليهم حين تلقى في طريقهم بذلك القتل ، أو تنهمم به ، وتفرق شملهم شأن نصارىها مع الأحياء دائماً .

ومن هنا ندرك أننا بازاء إنسان ، مسطول نعم ، ولكن ليس كبقية خلق الله ، وليس كالمساطيل الذين نراهم في واقع الحياة ، وإن كانت حركاته وتصرفاته لا تختلف في ظاهرها ، كما رسمتها الرواية عن هؤلاء المساطيل ، حتى ليوشك الإنسان لأول مرة أن يظن أنه بازاء رواية واقعية ذات بعد سهل إدراكه . ولكنه ما أن يديم النظر ويحاول قراءة الرواية على ضوء ما أدرك منها في القراءة الأولى ، حتى يتبين أن وراء الكلمات الناعمة اليسيرة ، التي كانت مستقرة في بادىء الأمر على معانيها العادية القريبة ، يرى أن وراء تلك الكلمات أبعاداً أكثر حدة وأكثر ضراوة ، وأنها ليست بالسهولة والأمن والاستقرار الذي تبدى عليه للوهلة الأولى . وإذن فهي كلمات من الشعر ، وإذن فقد تفتتح أعيننا على مغزى للخفاش حين اندفع كالرصاصة بتأمل الصينية التي يضع عليها المساطيل لوازم الجوزة . وقد نتبين معنى الجوزة والقمر والحجرة والدلتا والنجوم والدورة والدائرة والدوار والحركة بمشتقاتها ، وأداة الاستفهام « كيف » . وقد تبدى لنا بعض الرؤى المسطولة المضنية فإذا هي آخر صيحة يطلقها العلم في رؤيته للوجود ، مع احتفاظها بمغزاهما الأول المستقر المعقول في عيني مسطول . كما قد تريحنا من القلق الذي أحدثه بنا ذلك التنبؤ الذي يقع فيه التاريخ بأحداثه وشخصياته حين يتداخل مع الحاضر وتندم أبعاده فنسمع وقع خطوات المغول على حدود مصر ، وتخرج علينا كليبواترة من بساطها المطوى شائعة متكبرة أمام يوليوس قيصر ، وينفض أمامنا الخيام بعد أن أفلح في الفرار من الموت ، ونرى أنيس في صحبة الرشيد ونراه فارساً يقع في أسر الهكسوس ، يبكيه فرعون ونرى ابن طولون والمصري والشهداء والرومان ونيرون والحاكم بأمر الله والمعز لدين الله ، وليلى زيدان حين كانت

راعية في صحراء سيناء على عهد خوفو ولدغها حية قضت عليها ، وسارة بهجت كلبوباترة أو المرأة التي نبيع المعسل في درب الجاميز . ورجب القاضي نحتس الثالث ، والماليك في يوم خرجوا فيه للصيد واللهو والقتل والحكيم ليو - و - الخ نراهم معاصرين لنا وقد انمحت معلم الزمن التاريخي واختفت القرون والأعوام والشهور .

الحكمة وراء الثرثرة !

لحب والفسق والجنون والثرثرة أى شيء دلالة المستقرة في أذهان الناس ، ولكن له دلالة المغيرة في عين أنيس ... في الثرثرة .

الكلمات هنا غير مستقرة كما تنبئ للوهلة الأولى ، بل إنها حين العودة إليها من الرحلة الاستكشافية الأولى أو القراءة الأولى ، لتخرج من مستقرها فتدور وتتحرك وتنشط وتخلع إزارها وتتبدى عارية ، وتناوشك وتشبك معك في توتر وتستحيل شعرا . والجملة البسيطة العادية يلحقها هذا في تلك الرواية فتخرج عن المألوف منها . المدير العام يستدعى أنيس ليؤنبه على البيان الفارغ ويخصم منه يومين ويحذره من العودة إلى مثل هذا العبث أو الإهمال . والمسطول يحاول أن يدفع عن نفسه التهمة التي يعرفها الجميع حتى السعاة فيقول للمدير « يشهد الله ان مريض ! » هنا لا يمكن أن يتبادر إلى ذهننا إلا أنه إنما يبرر موقفه بتلك الجملة . مسطول ضبط في حالة مخالفة يدفع عن نفسه بادعاء المرض . ويجيبه المدير ساخراً « إنك المريض الأبدى » وهذه أيضاً مستقرة في ملابسها ووضعها على معنى الازدراء والسخرية والنهم ، فهل يخطر في بالنا أن مثل هذا الحوار يمكن أن يستبطن شيئاً غير ما يعلن ؟ نعم حين العودة إليه بعد رحلتنا الاستكشافية الأولى للرواية ، سنكتشف أن بطلنا مريض بالفعل ؛ وأنه بالفعل مريض أبدي

أو مريض بالأبدية ، مرضاً لا شفاء منه وكذلك حين يتحدث إلى ليلي زيدان ويسألها عن الأحوال وأخبار السياسة الخارجية ، فتسأله بدورها « ماذا تتوقع » فيجيبها « أنا لا أطلب إلا السر » فحس لأول وهلة أن الطلب هنا ليس إلا نوعاً من السلبية والبلادة وعدم الجدية في مواجهة الأمور التي تشد أعصاب الناس توتراً وخوفاً . جملة تستخدمها الناس عادة في مثل تلك المواقف وما يشبهها ، تلك هي الدلالة التي قد لانجد شيئاً سواها وراء تلك الجملة البسيطة الظاهرة ولكن القراءة الثانية تكشف أن الكلمة ، كلمة « السر » هنا ذات معنى رهيب جداً لدى أنيس ، حين ندرك أنه عار في الوجود تواجهه مخاوفه من الظلام والمجهول والموت .. أرأيت كيف تنقلب الكلمات من مستقرها الهاديء . وكلمة « كيف » الاستهنامية يوجهها إليه المدير العام في سؤال بشأن البيان الفارغ « خبرني ياسيد أنيس كيف أمكن أن يحدث ذلك ؟ » فإذا به ينزل فوق الكلمة إلى داخله ، إلى الهم الكبير الخطير الأول المستبد . « أجل كيف . كيف دبت الحياة لأول مرة في طعالب فجوات الصلور بأعماق المحيط ! » . « كيف » هذه ياسيدى المدير .. ويا أيها الهاموش لاتصلح في معنى من معاني الوجود إلا هكذا . فليست أية كلمة إذن تثير في مسطولنا الكامن .. كيف عود نقاب يفجر أمانتنا الأعماق ويكشف عن باطن يموج بأزمة بالغة الخطورة . « ومرق خارج الشرفة خفاش كالرصاصة وراح يتأمل نقوش الصيقية النحاسية المرسومة على هيئة دوائر متداخلة تفصل بينهما مساحات محفورة بالترتر قد غشاها الرماد ونفايات العسل » هذه صورة تعترضك وأنت ماض في قراءة الرواية وهي قد تستوقفك فتأملها ؛ وقد تمضي عنها باعتبارها شيئاً من السخافات التي تساغ في أبريل على أننا لو أعدنا النظر فيها بعد القراءة الاستكشافية

الأولى ربما تبدى لنا وراءها معنى تقرضه علينا الدوائر والدورات والدوار والنجوم ونظام الأفلاك، ربما يفرض علينا ذلك النظام الكوني أن نرى ، مع الخفاش ، الحيوان الأعشى ، أن الصينية ماهى إلا خريطة للنظام الكوني . الدوائر المتداخلة هي للمدارات والترتر لعله النجوم، أما الرماد الذى نراه هباء فى أشعة الشمس ، ماذا يمكن أن تكون الواحدة منه إنه الكواكب ، وأرضنا واحدة منها . لعل الخفاش كان إذ يتأمل الصيفية قد أصابه هو الآخر ، ما أصاب أنيس .

أنيس يتعامل مع الواقع فلا يرى فيه إلا أداة تشده إلى الداخل ، يخرج من الدرج بحبرة ويروح بملاً القلم لكى يعيد كتابة البيان . . حركة الوارد . وإذا بكلمة وحركة تحدث أثرها فيتمزج الوجود

لا حركة أبنة فى الحقيقة حركة دائرية حول محور جامد . حركة دائرية تتسل بالثبت حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار . فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة . من بين هذه الأشياء الثمينة الطب والعلم والفنون . والأهل المنسبون فى القرية الطيبة والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الموت وكلمات مشتتة بالحاس تحت ركاب من الثلج .

كل هذا لفظة الدورة ، طحنته الرحى . ولا يفوتنى أن أشير هنا إلى أن تلك اللقطة المكثفة التى تصور ماضياً بأسره ، فى بساطة ، ترتفع معها التفريرية إلى الشعر . الروى والمنولوجات الداخلية تتداعى لكلمة أو لموقف نفسى ، أو علاقة مثيرة ، أو قد تأتى إرهاباً يحدث لما يقع بعد . وتلعب الروى والمنولوجات الداخلية لعبها الرفيعة البارعة فى علاقة أنيس بسيارة ، وموقف سارة من الجوزة .

دورة الكون ودوار الحياة

لا ينبغي فرض مفاهيم معينة ، إنما يمكن افتراضها ، وذلك حق طبعى إن وجدت تلك

المفاهيم ما يساندها بالخاح فى الرواية ، بهدف إقامة البناء الكلى الذى قد يتكشف فى ضوء تلك المفاهيم أو الدلالات . الجوزة والقمر والمجرة والنيل والحركة والدورة والأفلاك ، كل ما يدور ، كل ما يتحرك ، فارس من فرسان العدم فى حلبة الصراع ضد الحياة بكل عناصرها ، منذ أن دبت الحياة لأول مرة فى طحالب فجوات الصخور بأعماق المحيطات ، حتى استحوالت الأرضية إلى ذلك الكائن المركب العجيب . الشمس تلور والأرض تلور والقمر يدور ، كل الأفلاك تدور ، والذرة تلور . ذلك هو النظام الكوني كما قال العلم ، وأنيس يجد فى ذلك كله معلم الفناء ، كل دورة تمثل خطوة من خطى الموت ، العدم . والجوزة تدور . لأن كل شئ يدور ولو كانت الأفلاك تسير فى

خط مستقيم لتغير نظام الفرة . . والمجرة محور يجلس من حوله القوم فى شكل هلال ، أى جزء من دائرة ، وتنشط الجوزة وتلور فلذا بهم أيضاً ، حين الانسطار ، يدورون ، تطوهم الدورة أو الدوار ، فيندرجون فى قبضة العدم . إذن ، ومن هنا فإن الجلسة تمثل نظاماً كونياً ، نظاماً تنعدم معه الحياة ، وأما ذلك النبض وتلك المظاهر الدالة على الحياة فما هى إلا حركة وليدة الاندفاع الذاتى . وهذا هو الراسد للعوامنة كوكب آخر ، فى ظن أنيس ، يرى ذلك التجمع حول دخان الجوزة ويرصد الانفضاض الذى تلاه ، فيسره ذلك ويهجه إذ يرى فيه ظاهرة على وجود الحياة ، ولكنه ما يلبث بعد مداومة للرصد أن يعلن عن خيبة أمله فيما ظنه حياة أول الأمر ، ذلك لأن هذا التجمع الذى يعقبه انفضاض ، والذى أهجه أول الأمر قد اتضح له أنه ليس إلا مجرد تجمع آلى ، لأنه مكرور وتير ، مندرج فى الدورة .

وإذا عرفنا ، أو افترضنا ، أن أنيس حين

فقد الحب ، يوم وارى في الرب أعز ما ملك القلب ، وراغ منه الدين فأصبح لديه مثل الحب لغزاً لا يدرك له مغزى ، وضخم العلم أساة الوجود في عينيه ، وعيشة الحياة ، أسرع ، كفارس جسور ، أو انتهى كفارس جسور بارع بين فرسان الحياة ، إلى الهزيمة وارتدى كفته واندرج في الدورة ، عرفنا أن للعوامة وجودها الخاص الذي ترى فيه الأشياء بعين غير العين الآمنة العادية التي ترى الأشياء في استقرارها ووضوحها وتحددتها ، وعرفنا بالتالى مدى هول المعركة التي قدر على سيطرة أن تخوضها معصوبة العينين : ودخلت سيطرة إلى العوامة ، أو الدوامة أو الدورة ، أو بيت الغول لتتخذ من مخالفه الأسرى ، كالشاطر حسن ، « دخلت باسمه غير مرتبكة هادئة ودوداً » وبلياقة لم تخص الجوزة بنظرة ثم عن شيء : « سيطرة فارسة بارعة من فرسان الحياة ، اللطف من قطر الندى ، لكنها دخلت معصوبة العينين ، إذ لم تكن تدرك أنها تسعى بقدميها إلى مواجهة قوي خفية رهبة ، منظمة منسقة عنيدة ، في جانبها الزمن الكوني ببلايين سنيه الضوئية . شيء آخر كان يتقص سيطرة تخوض المعركة والانتصار فيها ، أو احتمالها ، تلك المعركة التي ظنت أنها مجرد نزهة هينة ، تنفذ فيها الملمنين من إدمانهم فيرمون بالجوزة إلى النبل ، وتنتهى اللعبة ، مجرد معركة بين الحشيش ومكافحيه ، لا غير ، هذا الشيء الذى كان يتقص سيطرة هو الدين ، والإيمان بقوة تتجاوز اللحظة الراهنة من الحياة ، لتعين على احتمال تلك اللحظة واستمرار دفع الحياة في مواجهة الوجود ، أو الدم .

سيطرة تشبه أنيس ، من حيث لا تدري ، في فقد الدين ، وتختلف عنه في أنها فارسة لم تجرد بعد من سلاح الحب ، القوة التي تخفى عنها مخاوفها من الليل والظلام والجهول والموت : وتلك هي

الأساة التي انتهت بها إلى هزيمة محققة ومات في شيء لا يعوض « لن أصلح بعد ذلك لشيء » « إني صائرة إلى موت محقق » « موت يدركك وأنت حي » : منذ اللحظة الأولى التي وضعت فيها سيطرة قدميها في العوامة وهي مندفعة إلى معركة رهبة ، كأنها الاستشهاد ، أو الهلاك أو المصير المحتوم : وإذا بالدورة أو الدوامة الكونية ، تشدها دون رحمة بشبابها وأحلامها ، ورائحة الأنوثة الشذية تشع من كيانها ، وذكاؤها الذي لا يسر له غور ، وإخلاصها . فأنيس يعقد في بداية لقائه بها مقارنة بين جلبابه الأبيض ، كفته ، وبين ملابسها المكنونة من جونلا رمادية وقميص أبيض ، وكأن القميص نصف كفن وكان دخولها إلى العوامة يحيل ثوبها كله إلى ثوب أبيض ، ثوب زفاف إلى الموت .

العدم . وقد أشارت إلى ذلك بعض عبارات لأنيس مثل قوله لها « بدأت الرحلة ... وعيناك جيبان » فتسأله عن العلاقة بين هذا وذلك فينفي أن هناك علاقة بين شيء وآخر . والرحلة هي الدورة ، هي الموت ، وكأنما تدرك سيطرة ذلك دون وعي فتسأله : « ولا حتى بين طلقة رصاصة وموت إنسان ؟ » بداية الرحلة وعيناها ، وطلقة رصاصة وموت إنسان : وحين انتفضت كليوباترا من بساطها المطوى أمام يوليوس قيصر ، وكليوباترة هي سيطرة ، ونحن نعرف نهاية كليوباترة . وكذلك تعجب أنيس من إصرار سيطرة على رفضها أن تكون من الهاموش الثلثي ، وحين قال لعل السيد الذى قلدها إليهم : « هل أخبرتها أن الذى يجسنا هنا هو الموت ؟ » . وتلك إشارات تتحق في نهاية الرواية ، أو توشك نهاية الرواية ، رغم أنها مفتوحة كالطريق اللانهائى الطويل الذى سار فيه الفرد الماهر لأول مرة ، توشك أن تقدم لنا نهاية سيطرة وقد وقعت نهائياً في الأسر ، وتم للفارس

البارع أسر الفارسة البارعة، فاندرجت في الدورة ؛ فهي تنهزم لإزاء القتل ، وتحب ويموت حبها ، ولكنها إصراراً واعتداداً أشبه بانتفاضة النفس الأخير ، تقول لنا بعد حوارها الأخير مع أنيس ، الذي تعترف فيه أن « العيب يعترضها في أويقات الراحة كأنه وجع الأسنان » رغم محاربتها لإياه « بفعلها وإرادتها » ، ومع ذلك فالمسألة ليست « الفعل والإرادة وحدهما » ، تقول لنا « من الركاب الهابطين من جاوز نفسه وحتى من أهلكها » . ولكنها تضرب المثل على ذلك بلعبة الساقية التي تدور في أونابارك ، حيث يشعر الصاعد بأحاساس الصعود الهابط بأحاساس الهبوط ، وأنها سوف تكافح إحساسها بالهبوط بعد تلك الأزمة التي لا تعد في نظرها هزيمة أبدية ، وهي ترفض الاعتراف بالهزيمة في حدة ، حدة توشك أن تززع يقيننا في قدرتها على تحقيق ذلك . فما الذي يفيد ذلك الموقف ؟ قد يورث إلى أن المثل الذي ضربته سمارة بالساقية هو أنها قد اندرجت في الدورة من حيث لا تدري . فالساقية دورة هي الأخرى . وأنها نسيت أن الإحساس بالصعود والإحساس بالهبوط إنما هو نوع من الانتفاضة الأخيرة « وراحت تتكلم عن الأمل تنظر إلى الليل « إلى الموت » لأمل : « واستحال كلامها وشوشة منبعثة من تهويمات حلم » تهويمات حلم قديم حدث له ذات مرة قبل أن يقضى عليه ، حين قاوم مقاومته اليائسة الأخيرة ، قبل الاستسلام ، أو الاستشهاد .

فارسة الحياة الجديدة !

مأساة سمارة هي مأساة أنيس . مأساتها أنها ركزت وجدانها وإخلاصها في العلم ، الذي لا يبحث في السؤال ، « من أين وإلى أين وما مغزى حياتنا » ، وأنها حين فقدت الحب ، ونبض قلبها لا ينسئ الميت ، مات فيها الحب حين ولد ، فقمرت هي الأخرى . وفقدت الدين ، ونحن نعرف

ذلك الفقد للدين ، بمعناه الروحي العميق غير الروتيني من مشروع المسرحية الذي وضعته ، أو المخطط الاستراتيجي لخوض معركة الشاطر حسن لانتقاذ أسارى الغول ، فهي مدركة أن « الإنسان واجه قدماً العيب وخرج منه بالدين ، وهو يواجهه اليوم فكيف يخرج منه ؟ » وظنت أن العلم كفيل بأن يحل تلك المشكلة الميتافيزيقية المصيرية المؤرقة . ولكن العلم لا يعنى بالسؤال « من أين .. » العلم لا يمكن أن يحل محل الدين ، وتلك مأساة سمارة التي وقع فيها من قبل أنيس ، وكانت هي صورة منه . استبعدت الدين باعتباره شيئاً كان في القديم هو الدرع الواقية للإنسان من مخاوفه إذا ما تعرض للوجود . ومن هنا كانت المأساة ، ولم يبق أمامنا إلا أن نتوقع نهايتها التي أوأمت إليها الرواية دون أن تصرح ، حين انصرف القوم من العوامة عقب المشاجرة التي قامت بين رجب وأنيس ، والتي هدد فيها أنيس بأبلاغ البوليس وكشف الجريمة حتى يأخذ كل إنسان ما يستحق من جزاء . إذ دخلت سمارة مع أنيس بعد انقضاء القوم ، تحاوره ويحاورها وتوئى له بما في قلبها ويحدثها بما في قلبه : إنه لم يصنع ما صنع إلا لأنه يغار ، لأنه يحبها ، وإلا لأنه أراد أن يقول ما ينبغي قوله ، فكانت الهزيمة هزيمتها هي . لأن القاعدة التي تتخذ منها حياتها منطلقاً رغم أنها إنسانة مخلص وألف من قطر الندى وفارسة بارعة ، هشة يسهل على القمر اقتحامها .

سمارة فارسة الحياة وشهيدة حبها وحب الأحياء ، دخلت تقاتل الجوزة بمعناها هذا الكوني ، الذي استقلت به عن مفهوم الناس بخارج العوامة . وكل العوامل تدفعها إلى الوقوع في أسر الجوزة ، بما هي دورة ودوار وديبب للعدم ، فترفض في بسالة وتصر على الرفض ، بل وتحاول أن تكيّل لها الضربات القاضية فتدخل معها في معركة حامية ، حين جادلت

القوم في سبب خبهم لها عندما دعوها إليها، وحمى وطيس
 المعركة واشتد حتى « اختفى القمر تماماً ولكن سطح
 الماء يضيء بآلانه وكأنه بشاشة سعادة مبهولة .
 ماذا تريد المرأة وماذا يريد المساطيل ؟ ...
 وعجيب ألا تهتز العوامة بهذا النقاش ، وهي
 تميد تحت وقع قدم فوق الصقالة » « امرأة مزعجة
 تقتحم علينا بدييات الحياة .. ماذا تريد ؟ وكيف
 يمكن أن ننسطل في مطاردة مستمرة حامية ؟ » .
 « ولم تتوقف الجوزة من الدوران ولا سمارة من
 الضحك » . « وتلاطمت في رأسه خواطر عن
 الغزوات الإسلامية والحروب الصليبية ومحاكم
 التفتيش ، ومصارع العشاق والفلاسفة ... » إلى
 آخر تلك الصورة الداخلية في ذهن أنيس ، التي
 تعكس مدى هول المعركة الحامية الدائرة بين
 الجوزة وسمارة .

أما الرحلة ، وهي الحركة الناشئة الوحيدة
 منذ التقينا بأنيس الذي لا يبرح العوامة إلا إلى
 الأرشييف ينفق فيه جزءاً من نهاره ليعود إليها
 آخر الأمر في نظام صارم رقيب ، كوني ، فإنها
 شذخ في الدورة التي اندرج فيها مستسلماً برقب
 ديبب العدم . وقد مهدت لها بعض المواقف
 السابقة عليها ، مثل اقتراح سمارة في بداية الرواية
 أن يخرجوا معها إلى سميراميس ، ومثل عودتها
 من رحلة شاهدت فيها المعالم الجديدة لحياتنا ، من
 مصانع رائعة ، وحبها لهم على الخروج لكي
 يعيشوا خلقاً جديداً . حتى كان الاحتفال بعيد الهجرة ،
 وكلية الهجرة نفسها توحى بالخروج ،
 وكان اقتراح رجب القاضي الذي قبول بحماسة من
 الجميع وحماسة أشد من سمارة ، ورفض وعزوف
 من جانب أنيس الذي أبي أن يخرج حتى أخذه
 عنوة دون أن يستبدل جلبابه بملابس الخروج .
 وخرج الجميع ، وسارت بهم العربة في طريق

مظلم قديم طويل ، طريق سفارة ، وهو طريق
 يشبه الطريق القديم الذي نزل إليه القرد الماهر
 من جنته فوق الأشجار ، ووقف على قدميه وأمسك
 عصا بيد وحجرأ بيد أخرى ثم سار مسيرته تلك
 التي ما تزال مستمرة حتى الآن ، وإلى مالا نهاية .
 وفي طريق العودة كانت السيارة تندفع في سرعة
 جنونية .. وهنا « مات الخيال ولم يبق في الرأس
 إلا ضغط الدم . القلب يهبط كالرأ تكصات
 البلية . أطبق جفنيك حتى لا ترى الموت بيمينك » .
 هل كان أنيس يريد أن يطبق جفنيه حتى
 لا يرى موته هو .. أم حتى لا يرى تلك الميتة
 التي أعقبت تلك الكلمة الداخلية مباشرة ،
 « وفجأة دوت صرخة مروعة . فتح عليه مرثدا
 فرأى شعباً أسود يطير في الهواء » . قتل
 إنسان ما . تحطم : وقتلت معه سمارة ، وتوج
 أنيس قائلاً : وجوبه بهول الإفاقة ، وظل ليله
 ينزف نفسه شهيداً في أثر شهيد ، وواجه نهاره
 مفيقاً ، وسار في طريقه إلى الأرشييف فابصر
 بالوجود . وإذا بديبب العدم يلاحقه مفيقاً كما
 كان يلاحقه مخدراً ، أقبل عليه من يسأله عن
 الساعة فاشاح بوجهه عنه ، وهل عمر الدنيا كله
 إلا ساعة . ورأى قافلة الجمال والشجرة المعمرة ،
 وطواير الحياة . ورجع من الأرشييف بعد أن
 مرت به أحداث ، لولا الرحلة ما تمت ، الحلم
 ولقاؤه الحاد بالمدير العام ، أما حرفة القتل فقد
 كانت علامة استفهام حادة دومت بأعماقه ، بل
 وصرت من كمال الأفلال كأنما تقول للنجوم
 وأنت يا ذات البلايين من السنين الضوئية ما مصيرك ؟
 هل كانت الرحلة أمراً يراد به لأنات عمر الخيام
 ألا تتبدد ؟ . إنها توحى بالكثير وتحتاج إلى وقفة
 خاصة ، هي وما تبعها ونتج عنها من أحداث .

الحب يأتي مؤخراً 1

أن يبدد مخاوف أنيس ، لا يمكن أن يحجب عنه رؤية القمر ، بأسره له . الأذن تستمع إلى صوت سمارة يهتف باسمه وتفتتح العين فترى حالة تحجب القمر ، ولكنها نشئ بوجوده : بل وقبل ذلك ، حين حضرت إليه لأول مرة على انفراد لتستوضحه عن أمر حياته وثقافته وعالمه . أدرك أن حضورها المبكر فوت عليه مراقبة المساء وهو يتسلل بخفاء الويدة . كانت سمارة هي الحب الذي هل على أنيس المجدب جلدب شجرة الجواقة القائمة إلى جوار العوامة . وإذن فإن هذا الحب ، ربما لم يستطع أن يبدد مخاوف أنيس إزاء الوجود فعاد إلى فنجاله ، وانصرف إلى ذاته يتحدثها عن أصل الحكاية ، وتركنا نمد بصرتنا على طريق لا نهاية له :

ابراهيم الصيرفي

وأما ذلك الحب الذي عاود أنيس بعد غيبة دامت عشرين عاماً ، فجاء بعد فوات الأوان . بعد الأربعين ، وبعد أن استحال البركان إلى راسب ميت ، فلم يفلح في أن يستر عليه همومه ، فتجابه له الدعوة التي دعاها في بداية الرواية « الست » . وقد كان لنا في الرواية بعض الإيماءات التي توحى بذلك فسمارة حين تعود إلى العوامة مبكرة لتلتقي به على حدة لا سترداد مذكرتها التي نسيها ، وتنادي هامسة باسمه إذا به قد وضع عينيه وهو مستلق على ظهره في الشرفة فرأى حالة ناصية في السماء تنشئ بالقمر المختفي من ناظره . يخيل إلى أن سمارة هنا هي الحالة التي نشئ بالقمر المختفي عن ناظره ، فهي تخفيه وتبديه ، تريد إخفائه فلا تستطيع ، والقمر هو الموت ، فالجد إذن لا يمكن

جيل . . كارو :

شهدت السنوات القليلة الماضية تحولاً كبيراً في فن النحت الإنجليزى شمله من أساسه حتى أدى إلى تغييره تغييراً كاملاً . ويرجع الفضل في ذلك إلى تأثير كل من كارو وديفيد سميث ، حتى أصبح من الانصاف الآن أن نتحدث عن جيل كارو كما سبق أن تحدثنا عن فن النحت عند مور . ولقد بدت الصيحات الرومانسية لفن النحت البريطانى وكأنها هندسة الخوف ، وهو تعبير استخدمه السير هربرت ريد لأول مرة ليصف أسلوباً في فن النحت يعتمد اعتماداً كاملاً على الفن الهندسى ، ولا يعنى شيئاً بالنسبة إلى الشباب الناشئ سوى أنه فن يفهمه دقاً إلى الهروب . . دفناً وبأسرع ما يستطيعون فالتكوينات لا هي واضحة بشكل ما ولا هي معنوية بشكل عام . والأثر من هذا هو تصميم التماثيل

بين التماثيل في الخفة أو في الثقل يرجع أول ما يرجع إلى طريقة الرسم ذاتها وليس إلى المادة . والواقع أن أعمال آنسل خاصة لا يمكن للناقد أن يناقشها وفقاً للمعايير الطبيعية لفن النحت . . فإلى عمل نحى لا بد وأن يشغل حيزاً في الفضاء أو يحتل مكاناً في الفراغ . أما أعمال آنسل فيمكن القول بأنها تطفو على سطح الفضاء . ولو سلمنا بأن الأشكال عنصرية وأن الألوان تؤكد من تأثير التمثال ، فإن أعمال آنسل لا تعطى انطباع الشيء الشائع في أعمال غيره من المثالين ، وإذا كان فن آنسل قد اتصف بالقموص والإيهام فالواقع أن هاتين الصفتين لم يمد لها وجود الآن في فن النحت البريطانى ، بعد أن لعب ديفيد سميث دوره ، وبعد أن استطاع كارو أن يقضى على كل صفة من هذا القليل ليعلم عن افتتاح مرحلة جديدة في فن النحت في إنجلترا .

بطريقة الرسم ، وهذا يعنى أن المثال لا يدعو المشاهد إلى تعمق التمثال بقدر ما يدعو إلى التفور منه ؛ حالاً أنه قد حول المادة إلى شيء سايبي بحث بحيث لا يؤثر في المشاهد أدنى تأثير . وبذلك أصبحت الأشكال أو « التصميمات » مرئية وغير ملموسة ، هذا على العكس تماماً عما حدث على يدى كل من كارو وبولس وكنج أو كما زرى في معرض الفنان ديفيد آنسل ، الذي صنع تماثيله من المعدن بحيث تتضح فيها سيطرة المادة على الشكل ؛ وبحيث لا يرمى المشاهد الصورة التابعة من التمثال بقدر ما يشعر بوجود الصلب المشكل والمنداخل والمناسب في العمل الفنى . وتماثيل آنسل كبيرة الحجم مما يوحى بالثقل والكتافة دون أن توحى قط بأنها تماثيل جامدة ، ولا يعنى هذا أن التصميمات الخفيفة ليست بذات وزن أو قوّة ، فالاختلاف

اولاد

33

الكتور عبد الغفار مكاوي



مهرجان الشعر السابع في غزة

انعقد للشعر مهرجانه السابع ، في مدينة غزة ، فيما بين ٢٣ ، ٢٧ من شهر ابريل ١٩٩٦ ، وكان كسائر المهرجانات التي أقامها الشعر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والمعلوم الاجتماعية ، في القاهرة وفي الاسكندرية وفي دمشق وفي بغداد ، فرصة لالتقاء الأدباء العرب على إحدى القضايا العربية ، وبديهي أن تكون قضية مهرجان غزة هي نكبة فلسطين ، فإن قلب العربي ليشترق أسى حين يقف هنا أو هناك من قطاع غزة ، ليرى على مرمى البصر القريب أرضاً هي أرضه ، وبيتاً هو بيته ، وزرعاً هو زرعته يرى ذلك كله لكنه يجد الذراع فتحول دونها أسلاك قد كره أن الأرض والبيت والزرع قد صارت إلى نص غادر .. غير أن قلب العربي إذ يشهد المأساة مجسدة على مرمى بصره القريب ، ومجسدة تحت نسيده في مآوى الذين شردوا من وطنهم وباله من مأوى ! تدخل إحدى غرفه فإذا هي بضعة أمتار مربعة تعرت من الأثاث ، وأحاطت بها الجدران الخشنة الوطنية ، وحشرت فيها أسرة بكل أفرادها أقول إن قلب العربي إذ يشهد هذه المأساة الهزلة ، يمدد فينقله بالأمل ، حين يجد الشباب العربي في عزيمته الماضية مصمماً على العودة ، لا بالقول والأمان بل بالتدريب العسكري .

كانت هذه النكبة ، ثم كانت هذه المزينة مدار الشعر في هذا المهرجان ولم يكن كل ما قيل شعراً ، بل خصصت سويحات للكلمات تلقى في موضوعات لها مناسبتها ؛ منها أن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى قد عقدت خلال العام عضوين ، هما الأستاذ محمود عماد والأستاذ كامل الشناوي ، فكان أن تحدث الشاعر الأستاذ الموصى الوكيل عن الأول : والشاعر الأستاذ صالح جودت عن الثاني ، إحياء لذكرهما في الأذهان ؛ ثم كانت هنالك ثلاثة أحاديث أخرى : الأول للأستاذ الدكتور عبدالمعز الاخواني في « الوعي القومي والحنة الفلسطينية » والثاني للدكتورة نجات فؤاد في « عبقریات العقاد الإسلامية » والثالث للأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود في « تحية للشاعر إبراهيم طوقان ، شاعر فلسطين » وفيما يلي خلاصات وافية من هذه الأحاديث .

تحيته للشاعر ابراهيم طوقان

لله أنجم لمعت في سماء الوطن العربي
لمعت في عشرينات هذا القرن وثلاثيناته ،
حين كان هذا الوطن في أحلك عهوده
ظلماً وبغياً ، ظلماً من حاكم آثم ، وبغياً
من معتد غادر ؛ لمعت شابة واختفت
عن الأبصار شابة ، لكنها تركت لنا ،
في ديمجور الحياة ، شعاعاً ، أخذت ذكراء
تسطع في ضلالتنا ، فاجتمع في الأئدة
اليائمة شعاع إلى شعاع ، حتى بات الضوء
عل الطريق أماناً ، كضوء الشمس في
وهج الظهيرة ، وعندئذ هب للوطن
العربي ، من مشرقه إلى مغربه ، ثائراً ،
وما يزال في ثورته ماضياً .

لله أنجم لمعت في سماء الشعر العربي
شابة ، واختفت عن الأبصار شابة ،
فاركة وراها شعراً يلتهب بأحرف من
نار ، شعراً هو كنفخة الصور ، توقف
النوم ، بل وتحبس من هم في حياتهم
كالملوك ؛ وكأنما أراد الله لهذه النفخة
أن تملأ صيحتها أرجاء الوطن العربي
جميعاً ، في آن واحد ، فظهر في أرجائه
كلها شباب ثائر وشاعر ، هز قلوب
الناس هزاً ، ورج عقولهم رجاً ، وهو
إن اختلقت في شعره النفخة هنا عبا هناك ،
إلا أن نفثاته قد انثلفت عند هدف واحد ؛
أبو القاسم الشاب في تونس ، والتيجاني
يوسف بشير في السودان ، وعبد المعطي
الهمشري وفخرى أبو السمود في مصر .
وكان في طليعة ذلك الشباب الشاعر

الثائر ، ابراهيم طوقان ، شاعر فلسطين
خلال الأعوام التي كانت تتجمع فيها غيوم
النكبة ظلمات بعضها فوق بعض ، فصاح
في قومه بالنفخ ، تحذيراً من قادمة توشك
أن تقع ، وكان كأنه يقرأ لهم عن مستقبل
الأحداث في كتاب مفتوح .

مات ابراهيم والحرب العالمية الثانية
مستمرة الأوار ، وترك شعره مفرقاً في
دفاتر وأوراق ، فجمعه له شقيق وفي ،
وقدمته إلى القراء شقيقة كريمة ، وأصبح
بفضلهما ديوان ابراهيم ذخراً في أيدينا ،
نهتدي بهديه الواضح ، ونستمتع بفننه الصادق
الأصيل .

فاتحة الديوان قصيدة هي من أروع
القصيد ، هي لوحة تصور شهيداً عربياً
في عصر جهادنا هذا ، عصر الشهداء ،
الذين يخطون لنا مستقبل الحياة بدمائهم
الطاهرة الزكية ، هو شهيد شهده الشاعر
يبتسم للخطوب حين تعيس ، ويقتسم
الأهوال إذا تظف ، فكأنما قد تجملت في
هته قوة خضم هائج ، ورسوخ جبل
أشم ؛ إنه العربي المجاهد ، سواء الله من
عنصر القداء ، وأرسله جنوة من الحق ،
تلفح بحرارتها جنوب الطفلة ، لتظفر
بحريتها أم مقيدة ؛ إنه العربي المجاهد الذي
لا يزال في سبيل تحرير بلاده شيئاً ؛

ربما غاله الردى
وهو بالسجن مرتين
لم يشيع بدمعة
من حبيب ولا سكن
ربما أدرج التراب
سلياً من الكفن
لست تدري : بطاحها
غيبته ، أم القين
لا تقل : أين جسمه ؟
واسه في فم الزمن
إنه كوكب الهدى
لاح في غيب الخن
أرسل النور في العميون
فما تعرف الوسن
ورى النار في القلوب
فما تعرف الضغن

ولا تفرغ من القراءة عن هذا الشهيد
المجهول ، حتى تجد نفسك من الديوان
أمام رائعة الروائع ، هي قصيدة « الثلاثة »
الحمراء التي نظمت في الثلاثة الشهداء
الأبرار : فؤاد حجازي من صغد ،
ومحمد جمجوم وعطا الزير من الخليل ،
الذين أعدموا في سجن عكا صبح الثلاثاء
السابع عشر من شهر يونيو (حزيران)
عام ١٩٣٠ ، إثر حادث البراق ؛ ذلك
الحادث المفجع ، الذي أشعل أول ثورة
صمت أرجاء فلسطين سنة ١٩٢٨ - والبراق
عند المسلمين هو جدار الميكي عند اليهود ،
أراحوا الاستيلاء عليه ، وكان في حوزة

المسلمين ، فهاج المسلمون ، وامتدت ثورتهم من القدس إلى سائر مدن البلاد وقراتها ، حتى لقد اضطرت حكومة الانتداب البريطاني إلى قمع الثورة بالقوة ، وأصدرت أحكاماً بالسجن على ثمانمائة عربي ، وأحكاماً بالاعدام على عشرين ، ونفذ الحكم في ثلاثة منهم ، صباح الثلاثاء التي أسماها الشاعر إبراهيم طوقان بالثلاثاء الحمراء ، ونظم في الشهداء الثلاثة راتمة الشعرية ، التي نراها فريدة في طريقة بنائها الفني ، فهو يقسمها إلى مقدمة ، وساعات ثلاث ، وخاتمة ، أما المقدمة ففيها تهينة للنفوس بجو أقم ، يتناسب مع الفاجعة التي شهد ذلك اليوم هولها ، حل ثلاث ساعات متواليات ، ليقدّم في كل منها شهيد .

جاءت المقدمة في ثمان مقطوعات ، في كل مقطوعة خمسة أبيات : الأول والثاني على قافية ، والثالث والرابع مجزوءان وعلى قافية أخرى ، والخامس على قافية وحده ، تتفق مع القافية في الأبيات الخماس كلها من المقطوعات الثمانية فتجى ضرباتها كأنها دقائق الطبول الناحبة في جتازة الشهداء .

لما تعرض نجحك المنحوس وترنحت بعري الحبال رموس فاح الأذان ، وأعول الناقوس فالليل أكدر ، والنهار عبوس طفقت تشور عواصف و عواطف والموت حيناً طائف أو خاطف والمول الأبدى يمن في الترى ليردم في قلبها المتحجر يوم أطل على العصور الخالية ودعا : « أمر على الورى أمثاليه ؟ »

فأجابه يوم : « أجل أنا وأويه المحاكم التفتيش ، تلك الباغية ولقد شهدت عجائبها و غرائبها لكن فيك مصائبها و قوائيسها لم ألق أشباها لها في جورها فأسأل سوى ، وكم بها من منكرو فانظر إلى هذه الصورة الفذة ، ذات

الأثر العميق : يوم المأساة الدامية يعطل على سوائفه عبر الدهور ، ليسأل أيامها جيحاً ، يوماً فيوماً ، أمن هذه الأيام السوائف يوم يقرن إلى في عمق المأساة وسوادها ؟ فكان أن يادر إلى الجواب يوم من عصر محاكم التفتيش ، التي شهدت ما شيدته من إحراق للاجئين الأبرياء ، وتذيب وتنكيل ، يشوب لأهوالها الرضع في حجبور أمهاتهم ، وبرغم هذا البغي كله ، وهذه المصائب كلها ، فإن يوم محاكم التفتيش هذا ، لم يكذب ينظر إلى يوم مأساتنا ، حتى استدرك مقررأ أنه لم يلق ليومنا في الجور شبيهاً ، وتوارى في تواضع ، لعل يوماً آخر من أيام المنكر والبغي أن يتصدى للجواب .

ذلك هو فعوى المقطوعة الثانية ، وتليها المقطوعة الثالثة ، وفيها ينهض الحديث يوم راسف بقيوده « هو اليوم الذي كان أبيض الرقيق وأسود يباع لكل من شاء الشراء من ذوى الثراء ، وظن ذلك اليوم المكبل بحديد أنه قرن أي قرن ليوم مأساتنا ، فهاه أن رأى عجباً من العجب ، فبعد أن تحرر البشر من ذل الرق ، عاد أدراجه إلى أسوأ مما عهد التاريخ ، وذلك أن من زعم لنفسه تحرير الرقيق ومنع بيعه وشراؤه ، هو نفسه - اليوم - الذي أسلك بالأحرار ، ونادى : يا من يشتري .

وتأتى المقطوعة الرابعة بيوم آخر ، يحسب أن قد بلغت به المأساة أبلى مداها ، لكنه سرعان ما يقر بدوره ليوم مأساتنا أنه أبشع وأفظع ، كأنه هو يوم المحشر ؛ وأما المقطوعات الأربع الأخيرة من مقدمة القصيدة ، فيخصصها الشاعر لجانب آخر من جوانب تلك المأساة الدامية ، هو ذلك التوسل للمتدوب السامى البريطاني في فلسطين « ليعفو عن الأبرياء الثلاثة الشهداء ، ويظل الرسول ذاهباً آيياً ، ولا رجاء ، أفأكان الأجل بنا - إذن - أن نخصن أنفسنا بالإبادة ، فنموت ولكن بغير قهر وهزيمة ؟ وأخير أتجىء

المقطوعة التالية ختاماً للمقدمة : أتى لشاك صوته أن يسما أتى لبك دمه أن ينغصا صخر أحسن رجاءنا فتصدعا وأتى الرجاء قلوبهم فتقطعا لا تمجيبوا ، فن الصخور نبع يغور ولم قلوب كالقبور بلا شعور لا تلتبس يوماً رجاء عند من

جربته فوجدته لم يشعر وبعد المقدمة بمقطوعاتها الثمان ، تجىء الساعات الثلاث : ساعة تلوساعة ، تجىء لتحكى عن نفسها ، كل ساعة منها تفاخر بشهيدها ، على نحو ما نطقنا في المقدمة أيام التاريخ السود بينها ؛ تغنت الساعة الأولى - وهي « بكر ساعات ثلاث كلها رمز الحمية » - تكلمت مزهوة بشهيدها فؤاد حجازي ، وتحتم حديثها بقولها :

قسا بروح فؤاد تصعد من جوانحه زكية تأتى السماء حافية فتحلل جنبها العلية ما نال مرتبة الخلود بنير تضحية رضية عاشت نفوس في سبيل بلادها ذهبت ضحية وتتبعها في الحديث الساعة الثانية مفتخرة بشهيدها محمد جمجوم ، الذي لم يكفه استشهاداً أن يموت في سبيل وطنه بل زاد على ذلك استشهاده إلى الموت إذ زاحم زميله على الدور ، ليكون ثاني الشهداء بدل أن يكون ثالثهم ؛ تقول الساعة الثانية في فخرها :

زاحمت من قبل لأسبقها إلى شرف الخلود وقدحت في مهج الشباب شرارة العزم الوطيد هيات يندخ بالوعود ، وأن يندخ بالمهود وتحدث الساعة الثالثة عن بطلها عطا الزير :

أنا ساعة الرجل الصبور أنا ساعة القلب الكبير ومز الثبات إلى النهاية في الخطير من الأمور بطل أشد على لقاء الموت من صم الصخور

وأخيراً تجيء الخاتمة من مقطوعة واحدة ، صيغت على صورة مقطوعات المقدمة ، لترتد نهاية إلى بداية ، ويكتمل هذا البناء الفني المحكم ، تقول الخاتمة عن الأبطال الثلاثة :

أجسادهم في تربة الأوطان
أرواحهم في جنسة الرضوان
وهناك ، لا شكوى من الطغيان
وهناك فيض العفو والغفران
لا ترج عفواً من سواه هو الإله
وهو الذي ملكت يده كل جناه
جبروته فوق الذين يفرهم

جبروتهم في برهم والأبحر
وننتقل - في متحف إبراهيم طوقان - من هذه اللوحة الرائعة ، لوحة الثلاثاء الحمراء ، إلى لوحة أخرى ، تهول النفس وتروعها ، بما فيها من صدق تصوير وقوة روح ، وعزة وكرامة وشموخ ، هي لوحة « الفدائي » ، التي أقرؤها ، فأعجب ذلك الفدائي العظيم ، وأعني من صميم الصميم لو كنته ، فأنظر إلى حي يخط ميتاً على موته ، بفضل هذا الشاعر ، الذي أحيا للشهد ذكراً في أعماق قلوبنا ، وخلاصة القصة أن حكومة الانتداب البريطاني ، كانت قد عينت يهودياً بريطاني الجنسية ، في وظيفة النائب العام لفلسطين ، فأمن النذل في النكابة بالعرب والكيد لهم - خارجاً على ما تقتضيه أمانة المنصب - وطلق يسن القوانين الجائرة ، التي ثقلت وطأتها على العرب ، حتى لم يعد في قوس الصبر مزع ، فكان له شاب وطني صادق المزيمة ، ذوهمة عالية ، كمن للنادر عند مدخل دار الحكومة في القدس ، وأطلق النار عليه ، فأصابه بجرح ، وليته أصاب منه المقتل ؛ وفي هذا الفدائي ، يقول إبراهيم طوقان :

لا تسأل عن سلامته
بدلته همومه
يرقب الساعة التي
ويحضي الشاعر
الفدائي في إطراره وصمته ، الذين كانا

يلفتان إليه الأنظار ، دون أن يدرك رائيه ، ماذا وراء هذه الهامة المطرقة ، وهاتين الشفتين المطبقتين ؛ نعم ، لم يكن رائيه ليدرك أن ذلك ألقى الهادئ الصامت يضم بين جنبيه خافقاً يتلظى ، حتى ليشتعل بشرارة منه فحة الدجى الذي اكتنف البلاد آنذاك وقف الفدائي ينظر :

هو بالباب واقف
والردى منه خائف
فاهدأى يا عواصف
عجلاً من جرائته

صامت ؛ لو تكلمنا
لفظ النار والدماء
قل لمن عاب صمته
خلق الحزم أبكاً
وأخو الحزم لم تزل
يده تسبق الفما
لا تلوموه ، قد رأى
منهج الحق مظلماً
وبلاداً أحبها ،
ركبها قد تهتما
وخصوماً يهينهم
ضجت الأرض والسما
مرحسين ، فكاد يفت
سله اليأس ، إنما
هو بالباب واقف
والردى منه خائف
فاهدأى يا عواصف
عجلاً من جرائته

ألا إن إبراهيم طوقان لشاعر ، بالمعاني الخمسة التي تطلبها هو نفسه للشعر ، فقد اشترط للشعر الجيد خمسة شروط ، توافرت كلها في شعره ، فلا عجب أن يطلبها في شعر الآخرين ، فلا بد - أولاً - من أن يجيء اللفظ مختاراً وثانياً - أن يكون القصيدة في السامع وقع موسيقى مننوم بفضل وزنها ، وثالثاً - أن تتخاطب الشهور خطاباً مباشراً ، فيه الإيجاز والكفاية معاً ؛ لهذا يتحتم - رابعاً - أن تتوهج عاطفة الشاعر إزاء موضوعه ؛

هل أن يضفى على الموضوع ثوباً من خياله ، وذلك هو الشرط الخامس .

ولكن ترى أي ثوب من الخيال كان الشاعر يضفى على موضوعه ، فلننظر في قصيدته « الحبشى الذبيح » ، فقد أراد أن يقول إن الأمم المغلوبة على أمرها ، والتي يمتصها المستقبل امتصاصاً ، هي كالديكة الحبشية - أو الديكة الرومية كما نقول - قد تظل لبضع خطوات ، بعد ذبحها ، سائرة على سوقها ، كأنها المدي لم تحز لها رقاباً ، لكنها سرعان ما تترنج لتسقط سقطاً الأبد ، ولتظل أمام ذابحها المهوم طعاماً شهيماً ؛ فلمستمرين مهارة في ذبح الأمم ، تشبه مهارة الذابح لديك الحبشى حين يتم عملية الذبح ، دون أن تعلق بدميته قطرة من دماء ، بل دون أن تعلق بنسر الديك الذبيح قطرة ؛ لكن الذبيح سرعان ما تتسكب خطاه ، فيميل بها ثارة إلى هنا وثارة إلى هناك ، وتسيل دماؤه .

يعدو فيجذبه المياه فيرتعى
ويكاد يظفر بأخيلة قهررب
متدفق بدمائه متقلب
متعلق بدمائه متوثب
أعذابه يدهى حلاوة روحه ؟
كم منطلق فيه الحقيقة تقلب
إن الحلاوة في فم متلطم

شراً ، ليشرب ما الضحية تسكب
ولئن كان هذا اللفظ المتخير الجميل وهذا النغم السائغ الخلو ، وهذا التصوير الرائع البارع ، واضحاً كل هذا الوضوح في قصائده الوطنية ، فإذا تقول في أخرى نظمها بقلب واجد ، أو قلب رحيم ؛ إن العذوبة عندئذ ، والطلاقة ، والإشراق ، لتبدي في كل نبرة ، وفي كل معنى - فاقراً معي قصيدته « ملائكة الرحمة » التي نظمها ، ولم يكمل من العمر تسعة عشر عاماً ، على إثر خروجه من المستشفى ، متأثراً بما وجده من رحمة في قلوب اللائي عنين به في مرضه ، بشياهن البيض كأنهن الملائكة ؛ اقرأ معي

هذه القصيدة الجيدة في حسن جرسها ،
حتى لكأنها صيغت من النغم الصرف ؛
والقصيدة مؤلفة من خمسة وعشرين بيتاً ،
خمس منها سبعة عشر في وصف
الحمام البيض ، التي أغرم بها منذ صباه -
كما تحدثنا شقيقته الكريمة في تقديمها
للديوان - ثم ينتقل إلى من أحسن إليه في
مرضه ؛ فهو يبدأ هكذا :

بيض الحمام حسبه
أني أردد سمعته
رمز السلامة والوداعة
منذ بدء الخلق منه
ثم يقول في وصفها :
ويملن والأغصان ما
خطر النسيم بروضه
فاذا صلاهن الهجير
هين نحو غدِير هـ

يهبط بعد الحوم مثل
الوحي ، لا تدرى به
وهكذا يعطي في وصف دقيق
بتفاصيل الحمام حين يتردن في الغدير ،
وحين يقبل عليهن الليل :
يقر عينك عبثن ،
إذا جشمن ، بريشته
وتخالن بلا رموس
حين يقبل ليهنه
أخفيها تحت الجناح
ومن ملء جفونته
حتى إذا ما كنت هذه الصورة
البدية للحمام في وقوفها ، وطيرانها ،
ونومها ، انتقل الشاعر إلى :
الحسنات إلى المريض
غمدون أشباه طه

غير أنه لا يفوت الشاعر في آخر
قصيدته ، أن يذكر هذا الفارق بين
حمام الروض وحسنات المستشفى ،
وهو أن الحمام تقضي الليل نائمة ، وأما
الحسنات ففي لحظة ورعاية لمرضاها ،
نهاراً وليلاً :

مهلاً ، فمندی فارق
بين الحمام وبينته
قلربما انقطع الحمام في
الدجى عن شذوذه
أما جميل الحسنات ففي
النهار وفي الدجى

رسم الله شاعراً ، نطق بلسان
قومه ، نذيراً وبشيراً ؛ ونطق بما
اختلج به قلبه صادقاً وأميناً .
د . زكي نجيب محمود

الوعي القومي والمحنة الفلسطينية

إن حدثاً من الأحداث - كبر أو
صغر - لا يمكن أن يفهم حق فهمه ،
ولا أن تقدر قيمته إلا إذا وضع في
موضعه التاريخي ، فكل حدث على الأرض
إنما هو حلقة من سلسلة طويلة من
الأحداث تصل ما بين الماضي والمستقبل
وذلك في التاريخ .

والشاعر والمؤرخ يجتمعان في الثمور
بوقع الحدث الكبير على وجدانيهما .
ولكنهما يختلفان . فبينما يفتح الشاعر
قلبه تلقياً وتميراً وانطلاقاً ، يحاول
المؤرخ أن يرتد إلى القصد وأن يروض
عاطفته ويحتكم إلى عقله ليزن الحدث
بميزان التاريخ .

والمؤرخ يعلم أن الشاعر ربما
استطاع في لحظة عاطفية خاطفة أن يستشف
من وراء الغيب ما لا يستطيعه هو بمنطقه

ورثاقه ، ولكن المؤرخ مع ذلك لا يعدل
من منهجه وأسلوبه .
وبهذا المنهج أريد أن أنظر اليوم
إلى المحنة الفلسطينية - وإن كانت
لحظة تدمي القلب - يقيناً مني بأن مقابلة
الهن ومجابهة الخطر إنما يكون بالمعرفة
الصحيحة والوعي المستبصر الذي لا يحتل
تهويل أو تهويناً . فما هو دور المحنة
الفلسطينية في الوعي القومي العربي
وما حملتها بما قبلها وبعدها ؟ إن لها
بغير شك دوراً خطيراً ، ولا أحسبني
أستأثر الحق إنقلت إن المحنة الفلسطينية
مرحلة من مراحل التحول الكبرى في
تاريخ وعينا القومي ، بحيث أجزى
لنفسى أن أجعلها واحدة من ثلاث
مراحل عرفها تاريخنا القومي من قبل .
وتلك المراحل هي ظهور الإسلام ثم

الحروب الصليبية ثم الغزو الاستعماري الأوروبي وأخيراً المدون الصهيوني .

ولعل إخوتنا من أبناء المشرق العربي يخفى عليهم - بعض الشيء - كيف تنتظم هذه المراحل من ناحية الوعي القومي في نسق واحد ، لأن وعيهم القومي ظل عربياً في المقام الأول خلال حضور التاريخ الإسلامي . بل وقبل الإسلام حين توطلت القبائل العربية في جنوبي الشام والعراق . ولكننا نحن - أبناء المغرب العربي ، أريد وادي النيل وما وراءه غرباً إلى المحيط - نستطيع أن نرقب في تاريخ بلادنا كيف تميزت هذه المراحل ، وكيف انتقلت بها الهمة الفلسطينية إلى تحول جديد ، فاستيقظ لدينا وهي لم نعهده واضحاً من قبل بحيث يجعل من هذه الهمة مرحلة تقرر أو تضاف إلى المراحل الثلاث المذكورة حين نتحدث عن الوعي القومي .

ولا بد لنا من أن نلقى نظرة سريعة على فكرة القومية العربية مقترنة بتلك الأحداث الكبرى ليتضح ما نقول .

أما ظهور الإسلام فقد صاحبه التغير الخطير الذي حول الشعور العربي من وحدة القبيلة إلى وحدة الشعب . وتلك هي النقطة الأولى التي لا بد أن تتجاوزها فكرة القومية . لقد أنشأ الإسلام في المدينة لأول مرة في تاريخ العرب دولة مركزية تدين لها القبائل جميعاً بالطاعة والولاء .

نعم ، عرف العرب في جزيرتهم من قبيل دولاً أو ما يشبه الدول في الجنوب وفي الأطراف الشمالية . ولكن تلك الدول ؛ فضلاً عن ضيق رقعتها ، كانت قبيل الإسلام تخضع خضوعاً مباشراً أو غير مباشر للفرس والروم . وكان الشعب العربي يتوق إلى وحدة تجمع شمله وتخلصه من هذا النفوذ الأجنبي الذي يحرج كبريائه . ثم صاحب ظهور الإسلام تطور آخر خطير هو

خروج العرب من جزيرتهم . [لقد زودهم الإسلام برسالة دينية ألقي عليهم عبء نشرها وبثها في أقطار الدنيا] . فتجاوز السرب موطنهم الأصلي ، وانطلقوا في كل ناحية من الأرض . فكانت الهجرات العربية المتلاحقة تحمل الإسلام والعروبة . وقام عالم إسلامي مترام الأطراف . ولكن اللغة العربية استقرت في منطقة من هذا العالم الكبير هي - بعد موطنها الأصلي - أقطار المغرب العربي وحلت فيه محل اللغات اليونانية والقبطية والسودانية والبربرية على اختلاف أصولها ولهجاتها .

ولكن هذه المنطقة ، وإن اشتركت لغة مع السرب في موطنهم الأصلي ومهاجرهم ، فقد ظلت تنزع إلى فكرة إسلامية تكاد أن تكون منفصلة عن فكرة العروبة . وسبب ذلك أن العروبة - خلال تلك المرحلة - ظلت علماً على جنس أو عرق يعتمد على الدم والنسب . وذلك ما لم يكن يستطيع أن يدعيه أبناء المنطقة المغربية . فكانا بذلك في تلك المرحلة مسلمين ولم تكن تستطيع أن نقول إننا عرب ، وإن تعربت ألسنتنا وثقافتنا وإن جهلنا ماضينا قبل العروبة . تسلم هي المرحلة الأولى .

ثم تتوالى الأجيال وتتعاقب القرون وإذا بالمنطقة العربية « دون غيرها من المناطق الإسلامية ، تجد نفسها وجهاً لوجه في العصر الوسيط أمام حملات أوروبية تنجم إلى الشام وشواطئها ، وتنتشر لتشمل مصر ، وتزداد اتساعاً لتشمل الشاطئ الأفريقي في تونس وغيرها وعلى الرغم من أن هذه الحملات انطلقت الدين شعاراً لها ، إلا أن الجانب النفعي الدنيوي لم يكن خافياً . ثم إن اقتصرها على هذا الجزء من العالم الإسلامي أوجد نوعاً من الشعور بالتضامن والتعاضد بين أبناء المنطقة التي يلتقي فيها المشرق

العربي بالمغرب العربي « إزاء خطر يتهدد أقطارها . وتلك مرحلة ثانية في تاريخ هذه المنطقة يمتزج فيها العامل الديني والعامل الجغرافي ليوجد نوعاً من الشعور بوحدة فيها قدر من عروبة عبر عنه شعراء تلك الفترة [فتحدثوا عن دولة الغرب ودولة الترك . (بدولة الترك عزت دولة العرب) كما قال ابن سناء الملك المصري] .

ثم تتوالى الأجيال وتتعاقب القرون ويحيى - الغزو الأوروبي الإمبريالي الحديث وتهبط الحملة الفرنسية بقيادة نابليون إلى مصر في سنة ١٧٩٨ فاتحة لسلسلة من الغزوات الأوروبية تنتظم الأقطار العربية واحداً بعد آخر . فإذا كل قطر منها يواجه هذا الغزو منفرداً وحيداً ، وإذا مشاعر تلك الأقطار بعد فترة بسيطة تتمثل في صورة وطنية حديثة تجعل لكل قطر وحدة وطنية أو قومية خاصة به ، معتمدة على الوطن الجغرافي الإقليمي متمزجاً بالتاريخ القديم ، تاريخ الوطن قبل الفتح العربي . وإذا قومية مصرية وأخرى تونسية وتنتقل المدى إلى سائر الأقطار .

وأصبحنا بهذه الإقليمية أو القومية الصغيرة أمام ظاهرة تشبه القبيلة بالنسبة للشعب العربي قبيل مرحلته الأولى .

وكان لابد من حدث كبير أو عنة كبرى تدرك بها هذه الأوطان الصغيرة أنها جزء من وطن أكبر هو الوطن العربي وتعي فيه هذه الوطنيات المحدودة أنها جداول من قومية كبرى هي القومية العربية .

وهنا تقع الهمة الفلسطينية فتقوم بهذا الدور الخطير وتفتح مرحلة الكفاح الرابع في سبيل هذا الوعي القومي الذي ينشد الوحدة العربية .

لقد هتفت القاهرة في ثورتها ضد الفرنسيين بالإسلامية واهتفت في الثورة

العربية وثورة سنة ١٩١٩ ضد الانجليز
بمصر والمصرية . وتهتف اليوم بعد ثورة
سنة ١٩٥٢ باسم العروبة والقومية
العربية . وذلك تطور خطير لا يقتصر
على مصر وإنما يمس المغرب العربي كله
على تفاوت في الدرجة لا النوع ، وإنه
لتطور حاسم في تاريخ الوطن العربي كله
يرسم طريق المستقبل ، ولن يخطئ
المؤرخ ولا الشاعر تصور هذا المستقبل .
ونقف سيرا عند هذه المرحلة
الآخيرة لنرى كيف ولدت ؟ ولنسأل
لماذا تحولت الوطنية القطرية التي جاءت
رد فعل للغزو الاستعماري إلى قومية
جاءت رد فعل للدوان الصهيوني .

لقد جاء المدوان الصهيوني باسم
قومية تريد أن تنتزع إلى الأبد جزءاً
هو قلب الوطن العربي ، ولم يجر
المدوان باسم الدين كما جاءت الحروب
الصليبية . فكان ذلك منه تحدياً مباشراً
للقومية العربية وضربة في صميم الوعي
القومي العربي ، لا يملك معه هذا الوعي
إلا أن يفيق ويحيى وجوده متجرداً غير
مختلط بمعان أخرى من الوعي ، وذلك بنير
شك كسب محقق لفكرة القومية العربية
خرجت به من مخوض الشعور واغترافه
إلى الوضوح والنقاء الذي يعرف أن
دعامة القومية هي اللغة والتاريخ المشترك
قبل كل شيء وبعد كل شيء .

وأمر آخر - هو أن الغزو
الاستعماري الأوروبي جاء بدهوى الاحتلال
المؤقت يسميه حماية أو وصاية أو انتداباً
ويتخذ له صيغاً قانونية مختلفة ، ويستند
إلى وجوده دوراً حضارياً يعود بمد
انجازه إلى وطنه الأصلي . فكان مانعاً
من مفاوضات سياسية واجتهاد قانوني
تصطنعه الأحزاب السياسية في كل قطر
على حدة وتجد أنه سينتهي بالاستقلال
خطوة بعد خطوة ، بل ربما رلى البعض

في هذا الاحتلال وسيلة من وسائل الرق
والتقدم . أما المدوان الصهيوني فقد
جاء سافراً بفير حجة شرعية أو صيغة
قانونية وبشيراً ما وطن وراه بحيث
أصبحت القضية قضية حياة أو موت
وليس لها من حل وسط . ومن هنا كان
التسلح الصهيوني الذي يريد أن يقيم
التوازن بينه وبين كل الأقطار العربية
مجتمعة . وهذا من شأنه أن يجعل قضية
الدفاع في حدود الإقليم الواحد لا محل
لها أمام هذا المدوان - وأصبحت الوحدة
العربية في نظر الصهيونية خطراً محققاً ،
فهي تحاربها بكل وسيلة وعلى كل مستوى ،
بل أصبح المدوان الصهيوني لا يستطيع
أن يحصى وجوده إلا إذا مد نفوذه إلى
أقطار الوطن العربي كلها ، توسعاً
عسكرياً أو سيطرة اقتصادية أو تأثيراً
عالمياً سياسياً .

ومن هنا استقر في أذهان المواطنين
العرب حل اختلاف أقطارهم أن هذا
الهدم الذي يهدمهم جميعاً لا يمكن أن
يدفع إلا بوحدة عربية كاملة . بعد أن
كانوا في حروبهم مع الاستعمار يرون
أن الخطر محدود موقوف يستطيع القطر
الواحد أن ينهض به - وهذا تعميق
لوعي القوي يعود الفضل فيه للمحنة
القاسية التي يجتازها الوطن كله . وحقيقة
ثالثة ارتبطت بالوعي القوي وحتمية
الوحدة العربية أبرزتها المحنة الفلسطينية
وأكدتها تأكيداً لا سبيل إلى إنكاره ،
أكدتها مأساة الحرب أو مهزلتها في سنة
١٩٤٧ - هي أن هذه الوحدة المنشودة
لا يمكن أن تكون تحالف حكومات ولا
لقاء ملوك ورؤساء ولا تجميع جيوش
ذات قيادات لا تدين للشعب بالولاء
وإنما لا بد أن تكون وحدة شعبية بكل
ما تحمل هذه الكلمة من مضامين سياسية
 واجتماعية .

إن المعركة ليست معركة جيش
بالمعنى القديم ، وإنما هي معركة أمة
بالمعنى الحديث ، أمة عربية موحدة
يشعر كل فرد فيها أن المعركة معركة
هو . لأن المدو صهيونية عالمية واستعمار
دولي يعنى ما يريد ويخطط له ويتسلح
بكل شيء . وإن معركة من السمة
والعمق والخطورة بهذا الحد لا يمكن
أن تنهض بها أمة تعيش في العصر الحاضر
حياة القرون الوسطى . أمة تشعر بالأغلبية
الساحقة من أبنائها أنها لا تملك من
الأمر من شيء . وأنها تكبح ومع ذلك
تتقلب في البؤس ، لينهم بكدها نفر
قليل يعملون مصلحتهم الشخصية أو
الطبقية فوق كل مصلحة عامة . إنها
قضية العدالة الاجتماعية والمساواة السياسية
والمسئولية الجاهية . إنها الاشتراكية التي
مبارها العمل والعمل وحده . وذلك
تحول آخر خطير حملته إلينا المحنة
نقطة تحول خطير في قوميتنا العربية
وذلك بتنقيتها وتمييقها وتوضيح هدفها
وربطها بالعدالة الاجتماعية والتطور
العالمي .

إننا بالمحنة الفلسطينية نميش حقاً في
أحرج ساهاتنا التاريخية ، ونواجه
مسئوليات ثقيلة ونعرض لأفدح فاجعة
عرفتها القومية العربية . ولكن هذه
الفاجعة مع ذلك في حكم التاريخ تحمل في
طياتها وعياً قومياً جديداً ، وتكتب
للعروبة عمراً جديداً . ومستقبلاً جديداً .

د . عبد العزيز الأهواني

كامل الشناوى

الشاعر

والإيمان

كان كامل الشناوى بسمة على ثمر الحياة . . لا تكاد تذكر يوماً من أيامه ، أو ليلة من لياليه ، إلا تقفزت إلى شفتيك ابتسامة لنكتة قالها ، أو بيت طريف رواه ، أو « مقلب » هياه لبعض أصحابه وأحبابه .

وكان الله حينما خلق المموم على الأرض ، شاء - من لطفه بعباده - أن يخلق قوماً موكلين بأزائها ، ومن ملائمتهم كامل الشناوى .

من الظواهر المشهودة في الأدب المصرى بالذات ، أن الشاعر أو الأديب الذى يضحك كثيراً في حياته ، يبتكى كثيراً حينما يخلو إلى نفسه ، ويمسك بالقلم .

هكذا كان شاعر النيل حافظ إبراهيم كان من أغرف ظرفاء عصره ، وكانت له نكات مشهورة . ومع هذا « فانه عندما ترجم . . ترجم « البؤساء » . . الكتاب الحزين لفيكتور هوجو .

وعندما نشر . . كتب « ليالى سطيح » بحروف كأنها دموع .

عندما نظم ، لم ينظم إلا الشجى والمذاب .

وهكذا كان الشيخ عبد العزيز البشرى .

وهكذا يفعل رأى . . فهو إذا حدثك ، فهو من أئمة ظرفاء عصره . ولكنه إذا نظم ، فأغنياته جبرات من القوة والحرمان .

وهكذا أيضاً كان كامل الشناوى ، الذى طالما ملأ الليالى بهجة وإيناساً .

هو الآخر . . كان إذا خلا إلى أعماق نفسه . . سخط على كل شيء . . . بادئاً بيوم مولده ، فهو القاتل في عيد ميلاده :

عدت يا يوم مولدى
عدت يا أيها الشقى
الصبا ضاع من يلى
وغزا الشوب مفرق
ليت يا يوم مولدى
كنت يوماً بلا غد

أنا عمر بلا شباب
وحياة بلا ربيع
أشترى الحب بالمذاب
أشترىه . . فن يبيع

ولد كامل الشناوى سنة ١٩١٠ ، في قرية « نوسا البحر » . . وهي قرية حائلة تنام على ذراع النيل ، في ظلال المنصورة الحناء .

وهذه القرية التى شهدت طفولته ، هى التى رعت صبا شاعر آخر ، هو المرحوم محمد الميمشرى ، الذى قال فيها :

منك الجمال ومعنى الحب يا نوسا

فعلل القلب ، إن القلب قد ينسا

أما المنصورة ، فهى مدينة الحب

والجمال ، ومهبط الشعر والخيال . . وفى رباهما ، غردت أول ما غردت أم كلثوم . . وفى لياليها شبت موهبة عبد الوهاب . . وفى مقاهيها غنى محمد السنباطى أبو رياض السنباطى ، ثم رياض السنباطى نفسه . . وفى جزيرتها ترنم على محمود طه ، شاعر الجندول ، وإبراهيم ناجى ، شاعر الأطلال .

في شهر ديسمبر سنة ١٩١٠ ، ولد كامل الشناوى . . وكأنه ، من فرط سخطه على يوم مولده ، ذلك اليوم الشقى أبى أن يستقبله من جديد ، وأصر أن يودع الحياة قبل أن يقبل ديسمبر الأخير بيوم واحد .

وكانما كان كامل الشناوى على موعد كبير مع شهر ديسمبر . . ففي ديسمبر الأسبق ، ولد ديوانه الأول والأخير . . « لا تكذبى » .

وأنت حينما تقرأ هذا الديوان ، لا تحس بأنك قارئ ديوان شعر ، قدر إحساسك بأنك تستمع إلى مجموعة من الأغنيات الحلوة ، حروف المطبعة تكاد تنوب أمام عينيك ، لترسم مكانها علامات موسيقية ، وعناوين القصائد ، تكاد تثقب الورق ، لتطل من هذه الثقوب أعناق أم كلثوم وهى تدق على باب مصر ، وعبد الوهاب وهو يترنم بالخطايا ، وفريد الأطرش وهو ينشج بأنشودة « يوم مولدى » ونجاة الصغيرة وهى تهمس لنفسها : لا تكذبى .

وفى هذا الديوان ثمان وعشرون قصيدة ، ما لم يلحنه الملحنون منها ، لحنه وقع الكلمة فى الأذن والقلب .

وكامل الشناوى شاعر مقل ، ينظم الشعر منذ عهد أبوقلو « سنة ١٩٣٢ ،



زومع هذا ، فإن ديوانه لهذا لا ينتظم أكثر من ثلاثمائة وعشرين بيتاً ، هي كل ما نظمته في اثنتين وثلاثين سنة ، أي بمعدل عشرة أبيات كل سنة !

• • •

وأبرز ظاهرة في شعر هذا الديوان ، أنه في أكثره شعر حب ، ولكنه لون من الحب لا تشم منه رائحة الجسد ، ولا تلمس فيه أثر الجنس في كيان الشاعر نفسه ، ولكنك تشم تلك المواجه وتلمس هذا الأثر في كيان حبيبته ، وفي كيان الرجال الآخرين .

فكل حبيبات كامل الشناوى - وفي مرآة شعره - خائئات . وكأنه لا يتعلق قلبه إلا بالخائئات ، وهو مكتف من الموقف كله بالسخط والغضب والثورة والعذاب والحرقان .

• • •

خسة شعراء ، تركوا بصماتهم في نفس كامل الشناوى ، أو في شعره ، هم : الشريف الرضى ، وأبو العلاء الممرى ، وأبو نواس ، وإيليا أبو ماضي وأمير الشعراء أحمد شوقي .

١ - الشريف الرضى : بكبريائه كان الشريف لا يخشى أن يشمخ أمام الخليفة ، ويقول له في إياه : عفواً أمير المؤمنين ، فإننا في دوحه الملياء لا نتفرق ما بيننا يوم الفخار تفاوت أبداً ، كلانا في المفاخر معرق إلا الخلافة ميزتك ، فإننى أنا عاطل منها ، وأنت ملوك أحب كامل في الشريف ، هذه الكبرياء ، وأحب الكبرياء .

ولبه الكبرياء ، يقول في قصيدة عنوانها « لست عبداً » :

علام يا قلب تشكو
نقص الحبيب عهد
دع الموان وحلم
أغلاله وقبوره
يا فتنى لست عبداً

ولا أطيع الميونة
كوني الجميع سميراً
فإن أكون وقوده

ويقول في قصيدة أخرى :

لست أشكو منك فالشكوى عذاب الأبرياء
وهي قيد ترسف العزة فيه والإيهام
أنا لا أشكو ففى الشكوى انحناء
وأنا نبض عروق كبرياء

٢ - ثم . . أبو العلاء الممرى . . بحيرته وتشاؤمه . . وكل فلسفته :

فقد عانى كامل الشناوى شظفاً في أول حياته ، ثم لانت له الحياة ، ولكنها لم تكن لبعض اخوته ، بل لعلها قست على أيتامى من أبناء بعض اخوته ، فأسى كامل لهم ، وأعالمهم وكفلهم ، وبر بهم كل البر ، وأحسن مأساتهم فلم يتزوج خشية أن يكرر المأساة ، آخذاً بقول أبي العلاء :

هكذا جنه أبي عل

وما جنيت عل أحد

أما حيرة أبي العلاء ، فنها حيرة كامل الشناوى في مثل قوله :

زعموا حبى يا قلب خطايا

لم يظهرها من الاثم بكاي

وانخطايا ما لها من غافر

فترقى ، وتعل في الخطايا

٣ - ثم . . أبو نواس . . في حياته بعيداً عن الشعر . فقد عاش كامل نواسيا يحب الليل وكل ما يحتضن الليل .

كل ما بين الرجلين من خلاف ، أن النواس كان حياً ، مفرقاً في المعصية ، أما كامل فقد غلبت روحانيته حل حيته .

وكان كامل يمتدح بأنه صديق لأبي نواس ، وقد حفظ شعره ودرس حياته دراسة نفسية مفصلة « وأزعج أن يكتب له سيرة بأسلوب جديد في رواية السيرة ، ونشر بعض فصول من هذا الكتاب في صحيفة « الجمهورية » ثم انتقطع ، هل أن يصل ما قطع ، ولعل

هذه الفصول تجمع في كتاب يضيف إلى المكتبة العربية أسلوباً جديداً في فن السيرة .

٤ - ثم . . إيليا أبو ماضي . . داعية مذهب اللادينية في الشعر العربي ، وصاحب قصيدة « لست أدري » المأثورة .

لقد أثرت لا أدريته إيمانياً تأثير في تفكير كامل الشناوى الشعرى ، فهو يقول في إحدى قصائده :

أنا في الظل أصطل

لفحة النار والهجير

وخسيري يشدنى

لهوى ما له غمير

وإلى أين . . لا تل

فأنا أجهل المصير

٥ - وأخيراً . . أمير الشعراء شوقي :

وكان كامل الشناوى يقول ، كما نقول نحن ، إنه أستاذنا الأول والأخير ، وإنه سيد الأولين والآخرين ، بموسيقاه الشعرية ، ببيانه المشرق ، بخياله الخصب . . بنتاجه الضخم . . بمسرحياته الخائذة . . بمجده وعشه . . بإسلامياته وغرامياته . . بمصريته وعروبته وإنسانيته . . بمحافظته وتجديده .

• • •

حينما نذكر صديقاً ودع الدنيا ، فإننا نأسى لأننا نفتقد صداقته .

ولكننا حينما نذكر كامل الشناوى ، نأسى ثلاث مرات :

مرة لأننا نفتقد صداقته .

وأخرى . . لأننا نفتقد الكلمة الحلوة المنمقة ، والفكرة الرائعة اللامعة ، والأغنية العذبة الملحنة قبل أن تمسها يد الزمن .

وثالثة ، لأننا نفتقد هذه الروح الصافية التى طالما أشاعت الحب والمرح في أجواء الحياة .

فسلام عليه .

صالح جودت

محمود عماد الشاعر

انتقل الشعر في أوائل هذا القرن من دور الجمود والمحاكاة الآلية إلى دور التصرف والابتكار ، وكان أحمد شوقي حلياً لهذه المدرسة التي أتمت ما بدأه البارودي من هذه النقلة الأدبية التاريخية . وقبل هذه المدرسة الأدبية كان الشعر العربي رهناً بالتقليد الذي ران على ألفاظه ومعانيه ، تقليد القدامى والتزام طرائقهم وأساليبهم وحتى ألفاظهم ومعانيهم ، فكان الشاعر قبل نحو خمسين سنة أو تزيد لا يعد شاعراً إلا إذا اتخذ لنفسه سبيلاً من سبل القدماء ثم سار فيها بالممارسة أحياناً والاحتذاء أحياناً أخرى أو بالتشطير والتخسيس وما شابههما حتى أو شكت أن تتجدد قوالب القول ، وتقف أنماط القصيدة عند الحد الذي أوقفها عنده عمالة الشعر على مدار خمسة عشر قرناً من الزمان أو تزيد .

ومن جناية ذلك على الشعر أن ركبت ربحه فلا سبيل إلى خلق أو ابتكار أو تجديد ، وجرى الشعر في مدار واحد لا يكاد يبرحه من المدح والثناء والتهاني والاعوانيات وإن يكن قد ظهر في ظلمات تلك المصور الأدبية نجوم متألفة بالقدرة التي سمحت به ظروف عصرها .

وجاء البارودي فرد إلى الشعر العربي بمض شبابه وريق صباه ، وسرت فيه أصدااء الفحولة والجزالة الباسية ، وقفى على أثره أحمد شوقي الذي خطا بالشعر بعد البارودي خطوة واسعة فاقسمت آفاق الشعر اتساعاً عظيماً شمل التاريخ المنظوم على نمط مستقل المقصد فريد الاتجاه ، وشمل المسرحية المنظومة على نسق مستحدث غير مسبوق إلى جانب التجديد في شعر الحكمة والمثل الذي نظمته شوقي - كما يقول العقاد - نظماً مبتكراً ولم ينظمه ناقلاً أو مترجماً على نمط الرواة السابقين .

وفي العقد الثاني من هذا القرن ، قامت مدرسة المجددين في الشعر التي عرفت في تاريخ آدابنا باسم مدرسة الديوان ،

قامت بثالوث أدبي ينتظم ثلاثة من شعراء الشباب في ذلك الحين ، هم عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري وسبقت دواوينهم الشعرية مقالاتهم المنشورة في إعلان مذهبهم وكانت كلها مصداق ما دعوا إليه من اتجاه جديد يخالف المدارس الأدبية التي سبقتهم . ويلخص العقاد الخلاف بينهم وبين من سبقهم فيقول : « كان مدار الخلاف على أمرين يرجع أولهما إلى النظم والتركيب وخلصته أن القصيدة هي وحدة الشعر وأنها خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حية متماسكة تصلح للتسمية وتتميز بالموضوع والمنوان ، والآخر يرجع إلى لباب الفن في الشعر كما يرجع إليه في سائر الفنون من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل وخلصته أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية في الطبيعة وفي الحياة . وليس بالتعبير عنها كما يحكيها المعروف في جملة دون التفات إلى الاتحاد المتغيرة بين الاتحاد والمهات ، وأن الفرق بين المهجين كالفرق بين مصور ينقل عن النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة . فلا يطلب من الشاعر أن يصف الجبال على وتيرة العرف المطرد على اختلاف الواصف والموصوفين ، ولا أن يلزم العاشق نمطاً من الفزل والشكوى قلماً يتبدل منه غير الألفاظ والأوزان . ولا أن يفصل المديح كما تتمثل في نماذج المتواترة ، متفقاً بين جميع الممدوحين وفي جميع المواقف والأطوار . وإنما يطلب من الشاعر أن ينقل من الطبيعة الحية ، ويندر أن تتفق الطبيعة الحية في حالتين ، ويندر أن تتفق في حالة واحدة بين زمنين . وعليه أن يعدل عن النماذج المشتركة التي يتساوى الغيب والشهود ويصح أن يقال فيها ما يقال قبل العيان وبعد العيان » .

هذا موجز لما رآه العقاد من الفروق بين مدرسة الديوان وما سبقها من المدارس ، ويسوغ لنا أن نقول إن



مدرسة الديوان - بعد ما أوضحه رائدها الأول عنها - لم تدع إلى مذهب جديد في الشعر وإنما دعت إلى توضيح مفهومه بتصحيح مقاييسه ، لبيان زيفه من صحبه ، ولم تهدر القديم جملة ولا دعت إلى إلغائه وطرحه من ديوان الشعر العربي ولكنها حددت مفهوماً للشعر ثم أخذت في تطبيقه على قديم الشعر وحديثه على السواء .

وخلاصة ما تقدم أن العشرينات من القرن العشرين شهدت بقايا المدرسة التقليدية التي سبقت مدرسة شوقي ، وكانت لا تزال تدين فيما ينظمه بعض شعراء هذه الفترة ، ثم شهدت مدرسة شوقي في أوج ازدهارها وتملكها فاصية الحياة الأدبية ، وشهدت إلى جانب ذلك مدرسة أدبية جديدة نهضت بالشعر واتجهت اتجاهها خاصاً وكان أصحابها ينشرون دهورهم الجديدة بالمقالات والقصائد حتى فرضوا أنفسهم ومذهبهم على الحياة الأدبية .

في ذلك الجو الأدبي تفتح وعي محمود عماد على ثلاث مدارج في الشعر مختلفة ، لأن عماداً في العشرينات من هذا القرن كان قد نضج وعيه الأدبي ، فهو قد ولد في السبع من أغسطس سنة ألف وثمانمائة وإحدى وتسعين في قرية ميت الخولي عباده من أعمال محافظة القهيلية ، وهي القرية التي كان فيها سجن لويس التاسع حين قاد الحملة الصليبية على مصر . وتلقى عماد دروسه في مدرسة الشيخ صالح أبي جديد حيث تعلم الشاعر أحمد شوقي . وكانت بحى الخنفي بالقاهرة .

ولما عين المقاد كاتِباً بوزارة الأوقاف سنة ١٩١٢ لقيه هناك محمود عماد وكان قد سبقه في التوظف بها فتصارفاً وتحاباً وربطت بينهما أواصر مودة وثيقة بقيت حتى آخر عمرهما .

وكان للمقاد أثر أى أثر في توجيه عماد الأدبي ، وما لبث محمود عماد أن صار في الرعي الأول من مدرسة المجددين

وأرسل شعره إلى صحيفة الجريدة التي كان يصدرها في ذلك الحين لطفى السيد فنشرته في احتفاء وتكريم .

وفي شعر عماد تبدو وحدة القصيدة ظاهرة جليلة فالقصيدة من شعره بناء متكامل كالكتائن الحلي ، وفيها صياغة قوية النسيج تمتد أصولها إلى ما أفاد الشاعر من الملاحة على الأدب العربي القديم ، وإلى ما تأثر به من مدرسة شوقي ، ومن أظهر النماذج على ذلك قصيدته وحكاية نبتة ، وهي حوار بين شوك يحول بين نبتة نمت بداخله وبين النور والشمس ، والنبتة تريد أن تجتهد سبيلاً إلى النور والشمس ، والشوك يحظرها نفخة البرد ولفحة الحر ، ولا يزال يجري الحوار دقيقاً غاية الدقة ، مؤثراً أعظم التأثير حتى تصف ريح بالشوك فينضج الطريق لنبتة فتتفتح وتزدهر :

وروعها دمع من النبتة انحدرو
فالت حل الشوك المعاند في حذر
ولم تنحصر حتى عن النبتة انحصر
وأفضى إليها صيب النور وانهمر

• • •

وقال خيال ما أرى أم حقيقة ؟
وهنى لعمري نبتة أم حديقة ؟
حياة شوك في الظلام رقيقة
أمسى ولم تبلغ مداها طليقة ؟

• • •

فكانت له في غمرة المتحسر صدقت ولكن مظهرى غير مخبرى
لئن ثم في مصر فروعى وتزهر
فأصلى تمتد إلى أرض عبرى
وكان عماد أبى النفس عبوداً لا يقبل
الخوان ، ولا يرضى لنفسه أن يكون
بطانة لأحد ويكره التزلف . ولا ريب أن ذلك كان من أسباب تخلفه في ميدان الوظائف في عهد لم ترج فيه أخلاق رجل كعمود عماد ، ولهذا عاش غيباً الحظ في الدرجات وفي الترقيات . وأمضى في خدمة وزارة الأوقاف اثنتين وأربعين سنة حتى أحيل إلى المعاش في السابع من أغسطس

سنة ١٩٥١ . ولم يرق خلال هذه المدة الطويلة المريضة إلا أربع مرات فقط وقد ظهر أثر ذلك في شعره جلياً واضحاً ومن أمثله تلك القصيدة التي ودع بها عهد الوظيفة وهي من روائع قصائده ، وقد سماها « العائد » وبلغت أربعين بيتاً . يقول فيها :

بعد اثنتين وأربعين
حلوا القيود عن السجين
ففى بأرض الله يه
دور في الشمال وفي اليمن
ما إن يصدق أن حل
- قيوده عين اليقين
قد كان في سجن أما
من أرباء في السجون
والسجن فيه المجرمون
وكم رأى من مجرمين
بل أنه قد كان في
شر من السجن اللعين
السجن اصلاح وه
هذا مقصد الصالحين
السجن يؤذى المذنبين

وذا يثيب المذنبين

ويتخلل شعره هنا وهناك لفتات إلى حظه القين ، فيتكلم في قصيدة المقصف المنهار عن المخطوط في الدنيا فيقول :
يا ضارب الفاس في هذا البناء لقد
أزجعت ويحك ما فيه من الذكر
عاشت به كخفافيش الدجى زمنا
رفاهه بظلام فيه متمكر
إن تنتزع حجراً منه نلتقيه
فأنت تلقى بقلب لاز بالحجر
كشفت عنه سقواً طالما حجبت
دنيا تمثل دنيانا عسل صفر
تجربى اخطوط بها رعناء غاشمة
ما إن تميز بين النفع والتضرر
مثل الرياح السواقى من جهاتها
تعلل التراب على الهامات والفرر
وشاعرنا يقظ الحس وابع لكل
ما يدور حوله من أحداث الوطن ، ونقد

كان شديد الزهو بأن قريته كان فيها
سجن لويس التاسع ، وفي الجزء الثاني من
ديوانه طائفة كبيرة من شعر الوطنية ،
منه قصيدته في تمثال رمسيس حينما نقل
إلى ميدان باب الحديد وفيها يقول :

يا نائماً دهرأ أطو
ل النوم من طول السهر
ما كدرت نومك ألا
م ولا حلم خطر
كيف انتهت بعد ما
عذرت ذلك الخلد
وكيف جمعت فوا
لك وجبرت ما نكسر
وقمت في مصر كمازا
ر الذي تروى السبر

أيقظك السهد الذي
أيقظ في مصر الزمر
لم يكفه أن عالج النبا
س فعالج الحبر
وكذلك قصيدته « نهاية ملك » وفيها
يقول :

فيا ملكاً كان يأخذ كل
للفنائ غصبا وقالوا عدل
لقد أخذتك السفينة غصبا
وجنس الجزاء كجنس العمل
فر عن بلاد أسأت إليها
أما كنت عنها تحب الثقل
وعم فوق بحر من بحر الورى
وأغر من مقلتك انهمل

ومنها قصائده « الضيف الخالد »
يتحدث عن الاحتلال البيهق و « الجلاء »
عن مصر ، و « نثر الماصفة » وقصيدته
في معركة القناة وفيها يقول عن الإنجليز :
ألمتكم أنجيت « شكسبير »
إلا أنه لمليها كثير
ألم ينبكم عن عذاب الضمير
وكيف يلاق الطفاه المصير
الحق أن عماداً كان صادق التعبير
عن نفسه وعن زمنه في صور من التعبير
مشرقة الديباجة فاصحة الأسلوب .
رسم الله عماداً وأزله من جنته
منازل الصديقين والأبرار .
العوضى الوكيل

عقريات العقاد الاسلامية

الحديث عن عقريات عملاق الأدب
العربي لا يتم في هذا المجال لهذا سأقتصر
هنا على خطوط عريضة إن هي إلا لغات
تثير ولا تحيط .

عقريات العقاد الإسلامية أسلوب في
الترجمة ، ومنهج في الدراسة ، ومستوى
في التصوير ، وتفرد في تناول قلمه تخطيطه
عين متصفة .

والعقاد في عقرياته يبت قيمياً ينشدها
الدارس والقارئ بعامة ، والمسلم بخاصة
لا سيما إذا كان طريق الوصول إليها
صعباً والريادة فيه عسيرة . وهنا يتصدى
للأمر قوة المنطق في العقاد وحركة الفهم
عنده ، وهي قوية قادرة ، الفهم الثاقب
وقدرة المناقشة التي تتخيم المقابلة ،
والمضاهاة ، والعلم ، بل تتقدم الزمن
نفسه ، بما تميز عليه أحداثه قبل ظهور
السيرة وبعدها .

وتتمثل قوة المنطق في العقاد وقوة
التفلسف التاريخي في تناوله موضوع
تقديم أبي بكر في الاستخلاف .

• • •

ومن خصائص العقاد تقديم الأفعال
اليومية للوصول إلى دلالات كبيرة على
الشخصية وهذا هو الجديد الذي فعله العقاد
فالحوادث والتصرفات وقعت من أصحابها ،
وعرفت عنهم مروية أو مدونة ولكنها في
كلتا الحالتين صماء ، إلا عن المعنى الظاهر
من ظاهر الألفاظ والحروف حتى إذا
استشققا العقاد ونفذ إلى أغوارها بدت
خلقاً جديداً بالمعنى المستطعن والمعبرة
المستفادة والدلالة الكامنة . وبمثل هذه
الإضافات تغدو للتاريخ قيمة حضارية
لأنها قبلها قيمة إنسانية .

والعقاد في كتابه العقريات يجمع بين
فلسفتين متنازعتين في تدوين التاريخ : هل
البطل يصنع التاريخ أم التاريخ هو الذي
يصنع البطل ؟

ومنهج البحث عن الكفئات الإنسانية
انتهجه « اندريه مودروا » و « ستيفانز »
فايج « و « لودويج » . كما أن منهج تفسير
تفسير الأحداث التاريخية تفسيراً عقلياً
وكشف القوانين المتحركة في سير الحوادث
ومحاولة إيجاد رابط بينها أخذ به المفكر



الألماني واشينجلر ، ومن المعاصرين الأستاذان «أرنولد توينبي» و«بيترم» سوروكين (اقرأ بحث توينبي في فلسفة التاريخ للأستاذ علي آدم - مجلة الكتاب العربي - العدد الحادي والعشرون الصادر في ١٠ فبراير سنة ١٩٦٦) . غير أن المقاد اختلف عنهم في عدم التزام الخط التاريخي حين زاد عليهم التفسير النفسي والخلقي «والوصول إلى نتائج عسليم الأخلاق هو الصعب الجديد الذي لا يزال اليوم وبعد اليوم صعباً وجديداً إلى أمد بعيد» . (عبقريه عمر ص ١٣٦) .

والأستاذ المقاد إذا وصل إلى حكم للشخص أو عليه يمضي يفصله أو يفصله كأنه قاض يفرع الحشيات ثم يزيده هو فيجمع إلى الظاهر ، الباطن حتى ليبدو الأمر استقصاءً أفضياً رأسياً معاً . فطبيعة الجندي في عمر يلتقط لها الفتات الإنسانية في أفواه وأعماله مما يؤيدها ، بل يقنع بها الآخرين اقتناعاً .

فمرصه على النظام في صفوف الصلاة وحلقات المسجد وتجمعات السوق ومجالس الحكم حرصاً يأخذ به نفسه قبل الآخرين فينزل درجة من سلام المنبر بعد أبي بكر لأن الخليفة الأول أحق منه بالتقديم «ذلك هو السميت العسكري بالفطرة التي فطر عليها» وليس هو السميت العسكري بالأسرة والتعليم» . (عبقريه عمر ص ٦١) .

ثم يرتقى في عملية التفسير من جزئيات الشخصية إلى التقسيم الأم الأكل كما يسميه فيجمع التصرفات ، والأقوال في خطوط كبيرة تحدد معالم الشخصية وتؤكد خصائصها . وقد تحدد هذه الخطوط من قوتها وعمقها بفعل الحفر على الورق الذي يمارسه المقاد في اقتدار ، معالم عصر ، وخصائص حكم بعينه أو دولة بذاتها .

فلتئات عمر في بيئته القرية المحيطة ، أبسطت ففدت فعالها على مستوى الدولة إذ «دون الدواوين وأحصى كل نفس في الدولة الإسلامية كأدق احصاء وعاء الموكلون بانتجيد في العالم الحديث» . (عبقريه عمر ص ٦٢) .

وهكذا تطرد نظرات المقاد الخاصة في السيرة معقدة كأنها أحكام حروفها عفورة فالعدل في عمر حاسة كحواس اليدن عليها أن تسو به على نفسه . وكانت نفسه أسى من عامة الأبطال .

ومن عبارات المقاد الجامعة التي تفنيك من أسفار ولو حوت مئات الصفحات قوله في إسلام عمر تطبيقاً على واقعة أبي مريم السلوي قاتل أخيه «حسبك من إسلام يحمي الرجل من خليفة ينفذه وهو قادر عليه ، فذلك المسلم الشديد في دينه ، والذي يشد قيأته العلو والصديق» . (ص ٩٥) .

هذه قيمة دينية وقيمة إنسانياً معاً فليس الدين بالطقوس والعبادات ولو صحت وصدق فيها صاحبها، ولكنه ارتفاع على التضعف الإنسان لا سيما الفرزي منه ، بفعل الدين .

وليس بحق يتأهل التنويه من المقاد إن لم يشمل الأولياء والأعداء على سواء «فإن الحق - كما يقول - الذي يتبعه الرجل مع أهل دينه وحدهم الحق محدود يدخل في باب السياسة القومية أكثر من دخوله في باب الفضيلة الإنسانية، وإنما يصبح جديراً باسم الحق حين يتبعه الرجل مع أهل دينه ومع الخارجيين عليه» . (ص ٩٥) .

وعمر بلا ريب أشد المسلمين في إسلامه ، وعمر كان أشد المسلمين رعاية لعهد أهل الكتاب

وهي قيمة إسلامية إبرازها أجدي على التاريخ الإسلامي من القصص الشائق والرواية المسهبه .

كان المقاد دقيقاً دقة عمر حين أوصى قاضيه أن يؤامى بين الناس في مجلسه ووجهه وخطه وطرفه . وكم في الحفظ والمطرب من معان تدرك ولا تحس فتسبق الأحكام قبل صدورها بما أرادها عليه القضاة .

والمقاد معني بالمعاني هي وحدها المقياس والتوثيق الصحيح وإن سبقت التاريخ الزمني لها أو سبقها، فممر ثاني الخلفاء ولكنه في ميزان المقاد مؤسس الدولة الإسلامية «إذ الشأن الأول فيها المعقيدة التي تقوم عليها وليس للتوسع في الغزوات والفتوح . وعمر كان حل نحو من الانحاء مؤسساً للدولة الإسلام قبيل ولايته الخلافة بسنين ، بل كان مؤسساً لها منذ أسلم ، فجهز بدعوة الإسلام وأذانه ، وأعزها بهيئته وعنفوانه .

وكان مؤسساً لها يوم بسط يده إلى أبي بكر فبايعه بالخلافة وحسم الفتنة التي أوشكت أن تعصف بأركانها . . . وكان مؤسساً لها يوم أشار حل أبي بكر بجميع القرآن الكريم ، وهو في الدولة الإسلامية دستور الدساتير ودعامة الدعام» . (ص ٩٦) .

ففي البداية البادية وضع عمر حجر الأساس لتاريخ وحضارة استطلا آماداً بعيدة عن البداية الصغيرة التي استهلا بها ، وإن كانت أصيلة بقدر ما رزقه عمر من سليقة التأسيس تلك السليقة التي هدته أن ينشئ حكومة وأن يجعل الأمر فيها شوري والقضاء نقاليد وأصولاً .

الإنسان في البطل : وينتصر المقاد لروعة البطولة الإنسانية في البطل بقدر ما فيه هو من انتخاب الامتياز .

فممر العبقري إنسان فيه فن وحسب للجمال .

في كتاب المقاد عمر المنوء بهوم الدولة هو عمر الرياضي المشغول بالرياضة البدنية، فكان يصارع في المواسم ويسابق على الخيل ويكتب إلى الأمصار أن «علموا أولادكم السباحة والفروسية ورووهم ما سار من المثل وحسن من الشعر» . (عبقريه عمر ص ١٩٥) .

في كتاب العقاد عمر إنسان طوف حتى لينزع الثقة من وال لا يحنو على صغاره ويتمدح أمام عمر بأن له عشرة أولاد ما قبل أحدا منهم ولا أدناء ، فيجبهه عمر ولما يزل معه الصبي الصغير الذي كان يجلسه في حجره يلاطفه ويقبله : « وما ذنبى إن كان الله عز وجل نزع الرحمة من قلبك . . إنما يرسم الله من عباده الرساء » ثم أمر بكتاب الولاية أن يمزق وهو يقول : إنه إذا لم يرسم أولاده فكيف يرسم الرعية ؟

عمر في كتاب العقاد بطل يروح ويعرف ووعة البطولة في فيه وهذا يقول العقاد « كان عمر يحب محمداً حب إعجاب ، ويؤمن به إيمان إعجاب ، ويستصدر نفسه إذا نظر إلى مظلة محمد ، وما هو فيما خلا ذلك بصغير في نظر نفسه ولا في نظر الناس » . (عبقرية عمر ص ١٢٧) .

ويرى العقاد قوة شخصية عمر في قوة الكلمة الجامعة ، ومن هذا قوله لقاض يوصيه إذا جلس المحكم أن يدعو الله قائلاً : « إن أسألك أن أتى بعلم وأن أقضى بحلم وأسألك العدل في الغضب والرضا » . (ص ٧١) .

• • •

وعبقرية العقاد الإسلامية فيها قيم يمثلها تقوم الكتابة والكتاب . فالعقاد في العبقرية الإسلامية يثبت الإيمان عند الحائر لا بتعليق الوقائع التاريخية أو

التزويق الأدبي ولكن بمناقشة المسائل الشائكة التي يجهر بها العدو ويخافت الصديق .

ففي عبقرية محمد ناقش دعوى انتشار الإسلام بالسيف وإذا سلب على الاتهام عقله ومنطقه ، تنافت الباطل إذ الإسلام كما يقول العقاد حين حارب بجيوش دول لها جيوش إنما كان أصحابه يحاربون بوصفهم دولة لا بوصفهم مسلمين وبوصفه نظاماً لا بوصفه ديناً « وهذه الفتوح كانت تفرضها سلامة الدولة إن لم تفرضها الدعوة إلى دينها » . (عبقرية محمد ص ٥٨) .

ويعزز هذا ولا ينبغي فرض الجزية التي جعلها الإسلام ضريبة حرية العقيدة يتحلل بها من الالتزام من لا يريد اعتناقه وحتى هذه الجزية ، رفعها عمر عن أهل الكتاب للنس والحاجة .

يقول العقاد : « الإسلام لم يوجب القتال إلا حيث أوجبه جميع الشرائع ووعده جميع الحقوق ، وإن الذين خاطبهم بالسيف قد خاطبهم الأديان الأخرى بالسيف كذلك ، إلا أن مجال بينها وبين انتصاته ، أو تبطل عندها الحاجة إلى دعوة القرباء إلى أديانها » . (ص ٦٠) .

كما ناقش بمثل هذه الفحوى مسألة زيجات النبي وخاصة زواجه من زينب بنت جحش .

• • •

في عبقرية العقاد الإسلامية كما فهمتها إضافات كبيرة فسر من عطاءات الإسلام بما طور من حياته وشكل سيرته . وكتاب عبقرية عمر للعقاد كتاب - كما جاء في مقدمته - « يقرأ فيه القارئ قبل كل شيء ماذا يصنع الإسلام بالنفوس ويعلم منها قبل كل علم إن هذا الدين كان قدرة بانية منشئة من لدن المقادير التي تسيطر على هذا الوجود : كان قدرة تلبس الضعيف فيقوى ، وتلبس القوى فتنتى قوته وتجري به في وجهته ، وكان يبدأ خالقة حلقة تأخذ الحجابة المبهمة في اثنيها فإذا هي صرح له أساس وأركان ، وفيه مأوى للضائر والأذهان » .

وحسب الكتابة وكاتبها أن تصور حياة فرد فتورخ لدين بأسره من خلاله . دين هو أحوج ما يكون إلى تصوير فذ يحضره التهم ويحلو عن مراميه الشكوك . إن عبقرية العقاد الإسلامية أجدي على الإسلام من حيث هو دين ونظام ، وعلى الأدب العربي من حيث هو تصوير وتعبير ، وعلى الأدب الإنساني من ناحية إعلائها للشاكل الإنسانية من غير وحرية واستقلال رأي وشعور بالتبعة وإشار العدل . . أجدي على الدين والدنيا في إعلائها العقيدة واحترامها العقل الإنساني من كتب كثيرة ليس فيها من الجهد والعلم والقيم - وإن أغنت في ناحية أو أخرى - ما أسداه العقاد مخلصاً لله وللإنسان » .

د . نجات أحمد فؤاد

علمية الأدب رسالة من أمريكا

أكتب هذه الرسالة من أمريكا حيث تنضج شيئاً فثيناً معالم اتجاه يسود الدراسات الإنسانية كلها اليوم ، وهو الاتجاه إلى تحويل هذه الدراسات إلى علوم لها منهجها الخاص ، وتتوافر فيها كل الشروط التي يجب أن تتوافر في العلم التجريبي . ومن أهم العلوم الإنسانية الجديدة التي انضمت حديثاً جداً إلى حقل المعرفة الإنسانية علم الجيولوجيا أو دراسة الأدب . وقبل أن نخوض في التفاصيل يجب أولاً أن نعرف أن علم الجيولوجيا أو الدراسة الأدبية لا يختص بنقد العمل الأدبي أو

تحليله بوصفه عملاً أدبياً ، وإنما يختص أولاً بدراسة الكيان المادي للنص من حيث هو كتاب مطبوع منذ اللحظة التي يتناوله فيها الطابع إلى اللحظة التي يصل فيها إلى يد القارئ . فعالم الجيولوجيا يحاول أن يتتبع التمديلات أو التغيرات التي أدخلها الكاتب على عمله بعد أن انتهى من كتابته ثم التمديلات أو الأخطاء التي جرت في النسخة الأصلية المخطوطة عن أثر عملية الطبع مثلاً ، أو أي عوامل أخرى خارجية مثل رغبات الناشر أو محرر الكتاب الذي يقوم بإعداده للطبع أو رغبات هذا أو

ذلك الخاصة . ولا تقتصر مهمة عالم البيولوجرافيا على هذا ، وإنما دارس الأدب هو ذلك الذي يستخدم وسائل علمية معينة لكي يفهم وصول النص الأدبي إلى يد القارئ كما أراده المؤلف أن يصل بالضبط . وقد تبدو هذه مهمة سهلة لا داعي فيها لاستخدام أية وسائل علمية أو غير علمية ، وقد يبدو أن مهمة الدارس هنا لن تتمدى مهمة مصحح الأخطاء المطبعية، ولكن الأمر على العكس من ذلك تماماً إذا أدركنا أن معظم النصوص الأدبية التي تمثل تراث الإنسانية اليوم كتبت قبل اختراع المطبعة، أو في تلك القرون التي كانت عملية الطبع فيها هي عملية بدائية للغاية ، وعندئذ كان النص الأدبي يتعرض للكثير من التصديلات والأخطاء الناتجة عن وسائل الطباعة البدائية أو نزوات الناشرين أو إهمال من أمروا تلك النصوص للطبع . . . فن يدركنا مثلاً أن مسرحية من مسرحيات شكسبير وصلت إلينا كما كتبها صاحبها ؟ ومن يدرينا أي القراءات المختلفة لبعض مسرحيات هذا الرجل في طبعاتها العديدة أدق ؟ . . . وإذن فكيف يبدأ الناقد الأدبي عمله وعمل أي نص يعتمد ؟ تلك مشكلة يتصدى دارس الأدب لحلها، وبالتالي فهو يفهم الناقد الأدبي أن يتناول عملاً موثقاً بصحته ليبين الأخير أحكامه على أرض صلبة . والأمثلة كثيرة على أن بعض النقاد اعتدوا على نص خاطئ فيه كلمات محرفة وبنوا على ذلك أحكاماً ضلّت الرأي العام الأدبي بالنسبة لقيمة عمل معين . وإذن فإن عمل دارس الأدب ينتهي حين يبدأ عمل الناقد الأدبي .

وعلم البيولوجرافيا يشتمل على عدة فروع - أو ميادين كما يسمونها هنا - لا بد للدارس أن يغطيها ، فهناك أولاً تحقيق النص والتأكد من سلامته ، والتحقق من شخصية المؤلف في تلك الأعمال القديمة التي نشرت بدون اسم مؤلفها، أو تلك التي نشرت تحت اسم مستعار ونسبة مثل هذه

الأعمال إلى مجموع أعمال المؤلف ومكانها من تطوره التاريخي والفني ، ثم دراسة المصادر المختلفة للعمل الأدبي وتتضمن التحقق من التأثيرات المختلفة للأدباء وغير الأدباء السابقين على المؤلف في الزمن، والتي كان من نتيجتها أن كتب عملاً أدبياً معيناً، ثم أخيراً دراسة الظروف الاجتماعية والسياسية للمصر وتأثيرها في العمل . وهذه « الهياكل » تفصل بعضها عن البعض فقط بفرض التحليل التجريبي العلمي ولكنها في الحقيقة متداخلة أشد التداخل ، وإنما لا بد للدارس هنا أن يلعب دور الكيميائي فيحلل المادة إلى أجزائها ومكوناتها الأولية، حتى يستطيع في النهاية أن يضمها في مكانها الصحيح بالنسبة لباقي المواد . ولذلك فإن من أهم مستلزمات الدراسة الأدبية هي اتخاذ ذلك « الموقف العلمي » الموضوعي من المادة الأدبية بفرض فحص الدلائل المادية ثم استخراج النتائج ، وهو أساس المنهج التجريبي . (ولنبداً بالفرع الأول من فروع الدراسة الأدبية وهو « التحقيق » أو ما يسميه علماء البيولوجرافيا « بالدراسة النصية » . كان أول من « اخترع » المنهج الجديد في التحقيق هو سير والتر جريج الإنجليزي (توفي عام ١٩٥٩) واثنين من زملائه من أساتذة كامبردج هما ر. ب. ماكرو و. و. بولارد . وقد سمي العلم الجديد الذي « اخترعه » هؤلاء الثلاثة « بالبيولوجرافيا الجديدة » والمنهج الذي ساروا عليه هو باختصار محاولة إعادة خلق أو تصور الظروف والخطوات التي كان يتخذها النص المخطوط حتى يصبح كتاباً مطبوعاً - وذلك في حالة النصوص القديمة حتى أواخر القرن التاسع عشر ، وبذلك يستطيعون اكتشاف الأخطاء التي تمت في النص، أو الإضافات أو الحذف أثناء هذه العمليات . ولا يعتمد هذا المنهج على التخمين أو مجرد التخيل وإنما على فحص الأدلة المادية فحصاً دقيقاً واتباع المنطق الصارم ، والتفرع بالصبر في فحص أدق الاختلافات

المادية والنصية في الطبعة الواحدة من الكتاب الواحد وفي الطبعات المختلفة لنفس الكتاب أيضاً . والأساس في هذه العملية كلها هو محاولة إعادة خلق عملية الطباعة كما كانت تجري وقت طبع النسخة الأولى من العمل الأدبي المعين ، وتتبع الخطوات التي مر بها المخطوط في هذه المطبعة التي غالباً ما تكون بدائية (حتى القرن التاسع عشر) على أساس من استقرار النص نفسه بالتكنيك السابق ذكره . أما المعرفة المتخصصة التي تتطلبها الدراسة النصية فتتكون من الدراسة « التحليلية » والدراسة « الوصفية » ثم الدراسة « النقدية » . فالدراسة « التحليلية » كما يقول الأستاذ « ريتشارد أنتيك » أحد مؤسسي هذا العلم في أمريكا ، هو الفحص التكنيكي (أو الفني) لطريقة طباعة كتاب معين ، أو لطريقة الطباعة بوجه عام . على أساس من الدلائل المادية التي يقدمها لنا الكتاب . أما الدراسة « الوصفية » فتتضمن استخدام كل المادة الأولية والمناهج التي تقدمها الدراسة التحليلية ، لوصف الكيان المادي للكتاب (وبالتالي وصف تاريخ الطباعة عند طبع هذا الكتاب) . أما الدراسة « النقدية » فهي « تطبيق الدلائل التي تقدمها الدراسة التحليلية . . . على المشاكل النصية التي تكشف لنا عن بعض المعاني في النص » . ثم نأتي إلى التحقق من شخصية المؤلف وهو الفرع الثاني من فروع الدراسة الأدبية . والبحث في هذا الفرع له ثلاثة أهداف رئيسية : اكتشاف مؤلف (أو مؤلفي) الأعمال التي لا يعرف مؤلفها أو التي يكتبها مؤلفوها تحت أسماء مستعارة ، أو الأعمال التي أدرجت خطأ ضمن أعمال كاتب معين شهير ؛ ثم في حالة ما إذا كان العمل قد اشترك في تأليفه اثنان من الأدباء مثل مسرحيات بومونت وفلنشر في العصر الإليزابيثي الإنجليزي - تحديد أي جزء كتبه كل واحد منهما، ثم ثالثاً وأخيراً تحديد نسبة العمل إلى صاحبه بحيث يمكن استبعاد تلك الأعمال التي

لم يكتبها مؤلف معين حقيقة وإنما اشتهرت بأنها من تأليفه .

وحل هذه « المعضلات » يتطلب من الدارس أن يجمع أكبر عدد ممكن من الحقائق التي تنقسم إلى نوعين : حقائق داخلية ، وحقائق خارجية . ويعنى أصحاب علم البيولوجيا بالحقائق الداخلية ، تلك التي يمكن أن نستخرجها من النص نفسه . وهم يعتقدون في ذلك على أن لكل كاتب خصائصه المميزة في الأسلوب مثل استخدام مؤلف مثلاً لتكوينات لفظية معينة أو عبارات تتكرر في جميع أعماله أو تفضيلة لاستخدام كلمات معينة دون أخرى . ولو وجدت هذه الخصائص في أعمال لا يتطرق الشك في نسبتها إليه فإن وجودها في عمل لا يحمل اسم مؤلفه أو يشك في نسبته ، هو دليل قاطع على أن مثل هذا العمل ينتمي لهذا المؤلف . فإذا لم تكن هذه الوسيلة كافية أو مشكوكاً في سلامتها من الأهواء أو الخطأ ، فهناك وسيلة أخرى هي مقارنة « الأفكار » والموضوعات (الشيمات) المتكررة في أعمال كاتب ما . أما الحقائق الخارجية فهي تلك التي يمكن استخراجها من الظروف المصاحبة للخلق أو بعد انتمائه ، كأن نبحث مثلاً عن إشارة ما للعمل الأدبي الذي نخصه في أحد خطابات المؤلف أو في عمل أدبي آخر وكذلك في سجلات الناشرين ، إذا استطعنا الحصول عليها ، وتأكدنا من نسبة العمل إلى مؤلف ما يعتمد أولاً وأخيراً على كمية الحقائق الداخلية والخارجية ، التي نستطيع أن نجعلها .

والفرع الثالث من فروع الدراسة الأدبية هو ما يسمى بدراسة المصادر أو البحث عن المصادر . والنرض منها كما يقول الأستاذ اليك هو « التحقق من

طبيعة المكونات والمواد الأولية التي جمعها الكاتب في عمل أدبي » فثلاً بالتحقق من نسبة الصور الفنية إلى ما سبقها في التراث الأدبي أو من نسبة رموز أو أفكار معينة إلى التراث الأدبي سواء أكان عملاً أدبياً من أعمال الماضي أو حركة أدبية بأكملها ، نستطيع أن نعرف على وجه التحديد ماذا كانت تعنى تلك الصورة الفنية أو ذلك الرمز للمؤلف وما يريد هو بدوره أن يوصله للقراء . فإذا حددنا أين ومقى قرأ هذه الصورة أو ذلك الرمز مثلاً ، وفي أي ظروف ، استطعنا أن نفهم مجموعة الارتباطات الماطية والفكرية التي صاحبت خلق العمل الأدبي . والمصادر الممكنة للعمل الأدبي هي في تنوع واختلاف خبرة الفنان نفسه التي اكتسبها طوال حياته . فقد تكون أناساً عرفهم واستفهمهم - أو استغل أجزاء من خصائصهم النفسية - في رسم شخصياته ، وبالتالي نستطيع بمحضنا لكل ما يمكن أن نعرفه عن حياته الشخصية وعلاقاته بمن عرفهم ، أن نعيد خلق رأيه فيهم وبالتالي نلقى الضوء على الشخصيات المقابلة لهم في أدبه . وقد تكون « المصادر » أيضاً عبارة عن الانطباعات المرئية سواء كانت مباشرة كالأماكن التي شاهدها المؤلف ، أو غير مباشرة مثل الصور التي شاهدها لبعض الأماكن وتركزت في نفسه انطباعاً ما . ورغم ذلك ومهما كانت الخبرة الحياتية للكاتب من الأهمية ، فهي لا تأتي في المقام الأول من اهتمام الدارس ، إنما هو يلقى أهمية أكبر بكثير على « المصادر الأدبية » وهي ذخيرة الكاتب التي استقاها من التراث الأدبي التي تتضمن الأسلوب والصورة الفنية والحبكة والشخصيات والخيال الفنية والأفكار التي توحى بها إلى

الكاتب قراءاته . فالعمل الأدبي إنما هو نتاج طبيعي لما سبقه من أعمال التراث من نفس النوع ، ولذلك فالدلائل التي تقدمها « المصادر الأدبية » هي أكثر سلامة من تلك التي تتعلق « بمصادر الإلهام » في حياة الكاتب . ويستفيد الدارس في هذا الخصوص أي اعتبار للسراقات الأدبية ، فهذا شيء مختلف ، وإنما هو يتبع دائماً القاعدة التي استنتجها الأستاذ روزموند تيوف التي تقول بأن « الأصول لا تفيد النقد إلا إذا كانت تلقى ضوءاً على معنى العمل الأدبي وبالتالي تعمق من إحساننا به » . والجزء الآخر المقابل لهذا من « دراسة المصادر » هو ما يسمى بدراسة التأثير ، وهو يختلف عن الأول في أنه بينما يتحرك دارس المصادر إلى الوراء في الزمن من الكاتب وعمله ، إلى المصادر التي أوحى إليه بصور محددة أو فكرة خالصة ، يتحول دارس التأثير إلى الأمام في الزمن من الكاتب وعمله أو المدونة أو الحركة الأدبية إلى ما يليهم بحيث يبحث عن أثر هذا الكاتب على معاصريه أو من جاءوا بعده ، وكذلك أثر الحركة الأدبية على من عاصروها ومن جاءوا بعدها . وهي تتضمن الطريقة التي أثر بها العمل أو أثرت بها الحركة في الأجيال التالية من حيث استخدام موضوعات فنية معينة أو شكل أو تكتيك معين الخ . ومثل هذه الدراسة تبدأ عادة باستقبال الكاتب بين معاصريه والأثر الذي تركه عمله الجديد في عصره ، ثم يأتي بعد ذلك تاريخ العمل بعد عصره والأثر الذي أحدثه . وهذه المعلومات من الممكن الحصول عليها من مصدرين أولاً المادة النقدية التي كتبت عن العمل منذ صدوره وخلال العصور المختلفة ، وثانياً أثر هذا العمل في أعمال أدبية أخرى من نفس

النوع ، وهذا يتأتى بالدراسة المقارنة بين العمل والأعمال الأخرى التي يتردد فيها صدى تأثير العمل الأول .

والفرع الرابع والأخير من فروع الدراسة الأدبية هو ما يسمى بدراسة التاريخ الأدبي أو مجموعة الظروف الاجتماعية والسياسية والعصرية التي صاحبت خلق العمل الأدبي . ويقول الأستاذ أليك أن من الضرورات الهامة لمباحث في هذا الفرع أن ينشئ في نفسه إحساس بالماضي ولا بد أن يدرّب نفسه على أن يكون مؤرخاً بجانب كونه دارساً أدبياً .

وهو مطالب بأن يكون على معرفة تامة بالأفكار والعادات السائدة في عصر العمل الأدبي الذي يقوم بدراسته . ويجب أن يكون لديه الإحساس التاريخي الملم والإحساس التاريخي الخالص ، فالإحساس الأول هو عبارة عن المعرفة الشاملة بالفترة أو بالعصر وما يمكن أن يكون إطاراً للعمل الأدبي ، أما الإحساس الثاني فهو الفترة الزمنية المحددة الذي كتب فيها العمل - إذا كان من الممكن تحديد هذه الفترة على وجه الدقة - تحت ضغط ظروف معينة .

هذه هي الخطوط العامة للمنهج الجديد في دراسة الأدب الذي بدأ اليوم يحتاج عالم الدراسات الأدبية في الغرب وخاصة في أمريكا ، وهو يذهب إلى حد الاعتماد على الآلات والمقولات الإلكترونية في بحث المادة التي يتناولها بالدراسة ، ووصل الباحثون إلى نتائج مذهلة قلّبت أحياناً التاريخ الأدبي رأساً على عقب رغم أن هذا العلم الجديد لم يمتد عمره العشرين سنوات أو أكثر قليلاً .

سمير سرحان

بنت

ثوب

اللامعقول



مهزلة : أحدث مسرحية للكاتب الطليحي صمويل بيكيت

في باريس ، قلب المسرح النابض ، تقوم مسرحيات اللامعقول في هذه الأيام بغزو مفاجيء وكامل لمسارح العاصمة التي تؤمها المساحات المريضة من جمهور المسرح العاقل أو المسرح التقليدى .

بدأت « الجوع والعطش » ليونسكو بالسير في طليعة موكب الفزاة فاقنعت مسرح « الكوميدي فرانسيز » العتيق ، ثم تقدمت « الحفل الكبير » لأربال فاحتلت خشبة مسرح « الماتوران » الهادئ وتوالت بعد ذلك غارات الفزاة فسيطرت خمس مسرحيات قصيرة لييكيت وبانجييه ويونسكو على « الأوديون » أو « مسرح فرنسا » .

يونسكو

أما « الجوع والعطش » فهي أحدث مسرحيات يونسكو كتابة وتمثيلا ، ولكنها أولى مسرحياته التي تجازف بالخروج من سكناتها في الأزقة والحواري لتطل من خلال الأضواء الكثيفة الكاشفة على الشارع الكبير - شارع ريشليو - حيث يقع مسرح الكوميدي فرانسيز منذ حوالي ثلثائة عام - أنشئ عام ١٦٨٠ بناء على طلب لويس الرابع عشر - وفيه تحيا فرقة المالية .

وتحكي المسرحية في فصول ثلاثة ، أطولها الفصل الأخير ، قصة جون أو قصة نفسه مع الحياة ، فهو يعيش ماضيه المسيطر على تطلعات حاضره الخائب عنه رؤى المستقبل دائما أبدا وبلا أمل في الخلاص ، رغم المحاولات الكثيرة التي يبذلها للهروب من هذا الماضي بمباشرة الحاضر والاندماج فيه . يرحل عن البيدروم الذي يعيش فيه مع زوجته كجزء من خطة هجران الماضي ، ولكن الزوجة بعد أن تنجب طفلة تعود إلى البيدروم لأنها تراه أصليح بكثير من الشقة الجميلة التي اختارها جون ، ويجن الرجل وتظهر أمامه من

جديد محته التي احترقت في هذا المكان ولم يستطع إنقاذها حتى خيل إليه أنه القاتل وتختفى العمة ويختفى هو من المنزل هارباً إلى الخارج .

وفي الفصل الثاني يحاول أن يستعيد شيايه ونشاطه وحيويته ، يحاول أن يحيا حياته ويمش حاضره . . نجده واقفاً أمام متحف ، هو هنا رمز الانتظار ، في مواجهة بحر ، هو رمز الضياع ، ينتظر امرأة . ولكن الوقت يمر ويحل المساء وتستمد السماء لاستقبال الليل بعد أن سقط قرص الشمس المتوهج من كبدها وابتلعت مياه البحر المفرقة ، والمرأة لا تأتي . . هل هناك في الحقيقة امرأة ؟ وهل واحدة فعلا على القاء ؟ وفي هذا المكان ؟ ومن تكون ؟ هل هي زوجته ؟ وهل يمكن أن تعود في اليوم التالي ؟ ولكنه ينهى تساؤلاته هذه بترك المكان بعد أن يفتق الحارسان أبواب المتحف .

متعباً ، مجهداً ومهموماً يجد جون نفسه ، في الفصل الثالث ، بين جبهة من الرهبان يسهرون عليه ويقدمون له الطعام والشراب ، فلا يشبع ولا يرتوى ، ويمالجون جروح قدميه اللتين أضناها المسير . يفتق من إحيائه فلا يطلبون في مقابل خدماتهم له سوى أن يقص عليهم ما رآه خلال رحلاته العديدة ، ويبدأ في الحديث ولكن كلماته تخرج باهتة خالوية فيسك عن الكلام ، ويحاولون استنطاقه مرة ثانية ولكنه يفشل من جديد فيعرضون أمامه مشهداً لتسلية يؤديه اثنان من المهرجين ، يقف كل منهما داخل قفص معلق يتقاذان ما يؤمران به ؛ ينظر الرهبان يأمررون وينظر المهرجان يطيمان إلى أن يجبر الرهبان أحد المهرجين على الاعتراف بوجوداته ، ويجبرون الآخر على إنكار وجوده ، كل ذلك في سبيل الحصول على الخبز والحساء .

والمشهد في الحقيقة « يصور سقوط الإنسان وإنحداره وكيف أنه من الممكن

أن يقول ما لا يعتقد فيه ، وينتهي به الأمر إلى الاعتقاد فيما يقول . أما الرهبان فقد أرادوا بهذا المشهد القاسي إثارة دخيلة جون وإضاعة جوانب ذاته حتى تتضح له الرؤيا وينظر إلى الحياة بعين الحقيقة السليمة لا الحقيقة المريضة ، فيلتقي بنفسه ويمش على كيانه ويجد السعادة الكامنة في داخله ، فالسعادة فينا ونحن نهرب منها مستقدين أننا نبحث عنها في خارجنا . . وهنا يرى زوجته وابنته الشابة التي تبلغ الآن خمسة عشر ربيعاً ، يراها تلوحان له من بعيد فينفو إلى الحاق بهما ويهم بالانطلاق نحوهما ، ولكنه لا يستطيع لأن عليه ديناً يجب أن يدفعه لهذه الجماعة ، هذا الدين هو أن يخدمهم إلى الأبد وفاء لإحاديثهم الروح إلى ، ومعنى ذلك أنه لن يفادر المكان وأن السعادة التي لاحت له من بعيد سريماً ما ينطقه نورها وحجة الرهبان أنه هو الذي أطفأ نور السعادة بنفسه وعليه أن يتحمل نتيجة هذا الإطفاء .

والفكرة الكامنة وراء النص توحى بالمجتمع الذي يخدم المواطن وفي مقابل هذا يضع له قوانين تفرض عليه ولا يجد لها مخرجاً . وبهذا يصبح الفرد خادماً للمجتمع وملزماً بقوانين الجماعة .

والمرحبة بعد هذا تجسد مأساة الإنسان الكامنة بداخله والتي تجثم على وجوده ، يحركه الخوف من الحياة والهروب من جريمة لم ترتكب ، إنها المأساة التي تدفع إلى الجوع والعطش ، البيولوجي والسيكولوجي واليتافيزيقي ، العاطفي والروحي والاجتماعي . فالإنسان لا يشبع ولا يرتوى ، بل يزداد شعوره بالظلم الذي تفرضه عليه الجماعة ويزداد شعوره بأنه داخل سجن كتيب لا مفر منه إلا بالموت ، ذلك الشيخ الرهيب الذي يهدد أمته ، أو البقية المتبقية منه ، والحدث اللامعقول الذي ينهي حياة لا يدري لماذا قامت أصلاً ؟

هذه هي المسرحية التي أعلن كبار نقاد الدراما في فرنسا سخطهم عليها وعلى تقديمها فوق مسرح الكوميدي فرانسيز.. ولكن التي لم يتضح بعد أو لم يعلن صراحة هو السبب الحقيقي وراء هذا السخط ، هل هو مضمون المسرحية الوجودي ، أم هي الرغبة في سحق التيارات الطليعية الجديدة داخل قممها التجريبي ؟

أرابال

ومن الجحور الخائفة يخرج أرابال لأول مرة ليستنشق الهواء الطلق والجو النقي ، فقد ولدت كل أعماله السابقة ولادات صيرة ، مرة على مسرح «لوتاس» ومرة على مسرح «الجيب» ومرة على مسرح «موثار» ، وهي أماكن أعدت لاستقبال الأعمال التجريبية - ولا نقول الطليعية - التي يؤمها عدد قليل من متخصصي المسرح .

وفي هذا الموسم يعرض أرابال «مرحيته الجديدة» الحفل الكبير على مسرح «الماتوران» وهو أحد المسارح التي تستقبل جمهوراً عريضاً وعاماً . وبهذا يفرض أرابال وجوده الفني على الحقل المسرحي ، ويدخل تاريخ المسرح الفرنسي وربما العالمي من أوسع «شبايكه».

والحفل الكبير الذي أخرجه جورج فينالي هو في الحقيقة قصيدة درامية حية ومؤثرة لا يمكن الحكم عليها منفصلة عن المسرحيات السابقة التي قدمها الكاتب ، وإن كانت «الحفل الكبير» أكل مسرحياته جميعاً من حيث الناحية الفنية واكتمال الرؤيا المسرحية . إن الحكاية تصور نفسية الأحباب الدميم الذي يشر بدمامته ويحاول الفكاك من سجن أمه،

أمه التي تريد لها وحدها فيلجاً إلى الميت بالنساء وينتقم منهن واحدة بعد الأخرى بعد أن يظل حبيس حجرة موحشة مع عرائس المارونيت . . إنه يريد أن يقتل أمه ليخلص منها ، وهي تعلم هذا ، بل وتتوقع الموت في أي لحظة ، أحياناً تطلب منه أن يقتلها وأحياناً يخجل إليها أنه قتلها فعلاً . . يصاب بكابوس مزعج فيخرج إلى الشارع ويمود بإمرأة تستلم له في حجرته ولكنه يمايلها على أنها دمية ثم يثور عليها ويهم بقتلها ولكن عشيقها ينقذها في آخر لحظة . . تهذه أمه ولكنه يثور عليها ويخرج إلى الشارع من جديد فيلتقي بفتاة جميلة تطلق بعد لحظات صرخات مدوية .

وتنتهي المسرحية الغريبة والغريبة جداً التي تمتلئ بالمواقف العتيقة والكلمات الصارخة والمبارات المفجعة، والتي تتخبط في الأسى الموحش واليأس الموجه . . إنها مواجهة صريحة ومفتوحة بين المخلوق - الذي لا ذنب له في دمايته - وخالفه الذي خلقه على هذه الصورة .

إن مسرح أرابال من ذلك الطراز الذي لا يصح لإنسان أن يعترض على الشكل الذي يصب فيه تماماً كمرح شيلدرو ، فأرابال الأسباني الأصل يصور الحب الذي يتحدى نطاق الحب الإنساني الطبيعي ، إنه الحب المؤسى إلى درجة الهزل ، وهو الحب الذي يفتنى بالسادية وينمو بالمسوشية أو هو ، في كلمة واحدة ، الحب غير السوي .

ولقد استطاع المخرج بفهمه الكامل للمعنى الدني والميكولوجي الكامن وراء المسرحية ، استطاع أن يلتصق بالنص دون أن يضع من بين يديه ذلك الخوط الرفيع الذي يربط حلقات المسرحية ،

فجاء العرض مبشراً بكاتب مسرحي في طريقه إلى النور بعد أن ظل طويلاً في منطقة الظل !

ومن الجحور الخائفة أيضاً خرج بيكيت وبانجييه إلى مسرح «الأوديون» أو مسرح فرنسا ، وما أن وصلا إليه حتى انضم إليهما يونسكو واشترك الثلاثة في تقديم سيرة لامعقولة أمام جمهور كله من العقلاء . اشتمل البرنامج على خمس مسرحيات قصيرة لا يحجبها إلا أنها تنتمي جميعاً إلى مسرح «اللامعقول» وأنها الثلاثة من كتاب الدراما ينتمون كذلك إلى تيار اللامعقول .

بيكيت

أول فقرة كانت مسرحية «كوميديا» أو «مهزلة» لصمويل بيكيت ، وهي نوع من الرقص الشعري كما يقول بأرو وقد سبق أن عرض جون ماري سيرو هذا العمل على مسرحه الصغير المسمى «مسرح متحف الفنون الزخرفية» .

تظهر على المسرح ثلاث جرات بداخلها رجل وامرأتين، كل منهم يطل برأسه من داخل الجرة. يلقي عليهم ضوءاً خفيفاً يتركز على وجه من يتحدث منهم والثلاثة يتحدثون حديثاً متقطعاً سريعاً ، وأحياناً متداخلاً غاطفاً يجعل الأعضاء تنتقل باستمرار من وجه إلى آخر ، وهذه الأعضاء تركز على الكلمات أكثر مما تضيء الوجوه أو الأشياء . وكل شخصية من الشخصيات الثلاث تحكي قصة حياتها كما تتخيلها وكما تحيا في ذاكرتها . يتحدث كل منهم بطريقة جادة كما في التراتيل الكنسية والاعترافات الخاصة ، ولكننا لا نسمع ما يقولونه ولا نفهم كلمات الصلاة التي يرتلونها ، كل ما نستطيع

أن تثبته هو أن الزوج يخدع زوجته مع المرأة الأخرى ، وأن الثلاثة يتمذّبون .

وهكذا تظهر كل من الجرات الثلاث والكشافات الثلاثة والرموس المدفوث الثلاثة بنفس الطريقة ، وبفس الطريقة أيضاً تحكى كل شخصية عن مأساتها . إن كل شخصية من هذه الشخصيات الغريبة ، شأنها شأن المؤلف ، لا تؤمن بالدين وترى أن الله قد مات ، ولكن دون أن ينصب إليه آخر ، ولعل هذه المسرحية تذكرنا ببطل « بقطة فينيجان » الذى يحبس نفسه فى سجن من صنعه هو والبداية تتبع النهاية ولا جديد ولا خلاص . فى هذه الرواية ذهب جيمس جويس بعيداً بعيداً حيث لا يستطيع بيكيت أن يذهب « لألف وراء الرواية صفحات بيضاء أو صفحة واحدة ، ولأن مؤلف « أهلى دبلن » لم يترك خلفه غير أرض تلتهمها النيران ، بعد أن جاب كل الأراضى المجهولة التى يقف عليها بيكيت الآن .

وبعد « كوميديا » تعرض لبيكيت أيضاً مسرحية قصيرة جداً ، هكذا يقول بيكيت نفسه ، ولكن بالرغم من قصرها - دقيقتان ونصف دقيقة - فإنها تغطى نفس الإحساس الدرامى المشحون الذى نجده فى المسرحيات الطوال . فهذه الدقائق القصيرة تعرض ثلاث سيدات يجلسن على أريكة ، تضع كل منهن باروكة على رأسها ومعطفاً طويلاً جداً على جسدها ، الأولى ترتدى معطفاً فيوليه والثانية أحمر والثالثة أصفر . وفى كل مرة تخرج فيها واحدة منهن تظل الإثنتان الأخريان يتحدثان عنها حديثاً هامساً لا تسمعه ، ولكننا ندرك من حركاتهما أنه حديث مروع . والمسرحية تسمى « ذهاب وإياب » إشارة إلى ذهاب أو خروج كل منهن ثم عودتها مرة ثانية .

ولكى نحكم على هاتين المسرحيتين لبيكيت علينا أن نذكر هذه السطور التى كتبها أحد النقاد يقول فيها : « إن عدداً

كبيراً من المناقشات « حول ما يدعى بالفن « الحديث » أو ما يقصد به الفن المعاصر ، تتناول أسئلة بعيدة كل البعد عن الموضوع . والواقع أن جزءاً كبيراً من الفن الحديث لا هو بالجيد ولا هو بالردئ وإنما هو علم كاذب » . ولكى نحكم على النقاد بدورنا علينا أن نعيد السؤال الذى سألناه فى البداية وهو : هل سبب هذا الخط هو رد فعل لمخزون المسرحيات الوجودى أم هى الرغبة فى سمن التيارات الطليعية الجديدة داخل قمقمها التجريبي ؟

بانجييه

وبعد مسرحية بيكيت نجى مسرحية بانجييه « نظرية » وهى أطول مسرحيات السهرة . إنها تحكى ، باختصار شديد ، قصة كاتب فاشل يدعى مورتان يتحدث وحده طوال الوقت حديثاً مسبياً . وهو أحياناً يقطع المونولوج بديالوج قصير مع نفسه ، ثم يعود إلى حديثه الذى يستمر حتى بعد أن يسدل الستار .

وقيل أن يتعجب قارئ من صغر حجم هذه المساحة التى خصصت لمسرحية بانجييه على الرغم من أنها أطول مسرحيات سهرة « الأوديون » ، فسرع بتأكيد أن النقاد لم يلتفتوا إليها كثيراً ولم يكلفوا أنفسهم مشقة الحديث المسهب عنها ، كما أن النص المسرحى ليس بعد فى المناول !

يونسكو

ويأتى دور يونسكو فى هذه السهرة اللامعتولة فيختتمها فى جو مبهج ينسنا إلى حد ما هذا الجلو الكتيب الذى خلقه بيكيت وبانجييه . قدم يونسكو مسرحيتين كما فعل بيكيت ، الأولى وهى « ثغرة »

عبارة عن إسكتش كهذا الذى يقدمه الطلبة فى نهاية العام الدراسى « وهو يحكى قصة دكتور أكاديمي تفتلى صدره النياشين ومع ذلك يرسب فى إمتحان اليكالوريا . فإذا دعانا هذا الإسكتش إلى التفكير فى جورج فيدور فإن المسرحية الثانية وتسمى « هذان مزدوج » تجعلنا نتذكر مالك سونات . فالزوج والزوجة يتشاجران فى حجرةتهما بينما الحرب الأهلية دائرة فى الخارج ، ويستمران فى شجارها حتى والجدران تقطع والشظايا تنتصف الحجرة .

وتنتهى هذه السهرة ولكن سؤالاً ملحاً يظل يردده معظم النقاد : هل من الممكن تقديم أية مسرحية على أى مسرح ؟ إن مسرح « الأوديون » مثلاً على الرغم من صغر حجمه لم يعد بحيث تعرض عليه هذه المسرحيات « القصيرة جداً » ، فإذا ما قدمت على خشبته أصبح الوضع تماماً كلوحة صغيرة توضع وسط ميدان كبير ، ولكن هل يعد نجاحاً أن تقدم هذه الأعمال ، التى لا تليق إلا بمكان صغير ، على مسارح تؤمها المساحات المريضة من الجماهير ؟ هل هذا فقط هو النجاح ؟ إن النجاح ولا شك هو أن تتفوق الجماهير هذه الأعمال .

إلى هنا وينتهى السؤال ، ولكن الغريب فيه أنه هو نفسه يصبح لامعقولا وليست المسرحيات ، فلا يمكن أن تظل الأعمال التجريبية تجريبية ، ولا يمكن أن يظل الطليعيون طليعيين . ومن قال إن الجماهير هى التى تسمى إلى الفن فى أضيق نطاقاته ! إن الفن هو الذى يبادر دائماً بالنزول إلى الجمهور والاحتكاك به فى أرحب آفاقه وأوسع أراضيه .

فتحى العشرى

جورج ديهامل

الذي دافع عن الأدب

وهاجم الآلة

كانت الحرب - كما قلنا آنفاً -
هي العامل المثير الذي حرك وجدانه ،
فأودع مذكراته عنها كتابين هما : حياة
الشهداء (١٩١٧) وحضارة (١٩١٨) .
نشر الأول بتوقيع مستعار هو دنيس
ترينفان Denis Trénévin وقال
عن الثاني جائزة جونغكور . والكتابان
ملئان بالتعاطف على المحاربين الذين
ذاقوا الآلام الفظيعة ، تلك الآلام
التي لا يعرف عنها المدنيون تفاصيلها
أو يتجاهلونها . وأشد فيهما بالشجاعة
الصامتة التي أظهرها الفرنسي المعاصر
وسخر من الآلات الحاصدة للأرواح
بلا معنى ، واحتقر أولئك الذين يتاجرون
أو يتفادون بالحروب . وفي كتابه
« حضارة » يقول : « إذا لم تكن
الحضارة في قلب الإنسان ، فإنها لن
تكون في أي مكان » .

غير أن الخير دائماً ينبع من الشر
تماماً كما يبرخ النور الخافت فيبدد الظلام .
هنا وهناك شرارات لامعات لمسها ديهامل
في قلوب أحبائه ، لأنه اعتدى إليها
- قبل أي شيء - في قلبه هو . فـ الذي
يجعل مثلاً بعض الناس سعداء وآخرين
أشقياء ؟ ولا جدال في أن الأسباب
الخارجية ليست كل شيء في الصورة .
ولا جدال أيضاً في أن غالبية الناس
تفتقد تلك النظرة الشاملة التي تميز ذوي
القلوب النبيلة . والخل في رأى ديهامل
أن يسل الأفراد جاهدتين لامتلاك العالم .
ومن هنا عنوان مؤلفه المشهور :

La Possession du Monde

وهو الكتاب الذي جلب له عدداً غفيراً
من القراء والأصدقاء . امتلاك العالم
يفترض أولاً أن يعرف الناس العالم
بكل مكوناته . وهذا يستدعي أن يكونوا
على معرفة تامة وواضحة بالعالم الخارجي
وبالعالم الداخلي أيضاً . والعالم الخارجي هو
الناس والحيوانات والأشياء والعالم الداخلي

توفي أخيراً الكاتب الفرنسي المشهور
جورج ديهامل بعد حياة حافلة أسهم
خلالها بإنتاجه الأدبي ، وسوف نتناول
هنا الناحية « الفكرية » لهذا الكاتب .
نظرة سريعة إلى بعض التواريخ
الحامة في حياته . ولد وتربى في باريس
(١٨٨٤) ، ومارس الأدب قبل تخرجه
في كلية الطب (١٩٠٩) ، مع جبهة من
الشبان أسسوا مدرسة أدبية عرفت باسم
دير كرتيل Abbaye de Creteil
في ضواحي باريس ، ومن بينهم جول
رومان وأركوس وفيلبراك وبرتولد
جان .

وأهم شيء يذكر في حياة ديهامل
هو موقفه من الحرب وأثر ذلك في إنتاجه
الأدبي والفكري . اشترك في الحرب
الخطية (١٩١٤-١٩١٨) بالخدمات الطبية
وشارك الجرحى حياتهم الأليمة ، فأتسع
فكره بسبب هذا الالتحام اليومي بالآلام
والاحتكاك المستمر بالملاب البشرية ،
فكان جندياً يقاوم الموت في الأجسام
والأرواح . وقد تفتقت بهجرته هناك ،
وخاصة وهو الشاعر الذي أصابنا قبل
ذهابه إلى ميدان القتال ثلاثة دواوين
تفيض رقة ، من هذه الدواوين
واحد عنوانه « الرفقاء » (١٩١٢)
Les Compagnons وهذا عنوان
له دلالة إذ تناول فيه الصداقة التي تربط
بين قلوب اختلفت أمزجتها واستمدادها
وقد تحققت له تلك الرؤية الشعرية وتمثل
أمامه آلاف الجرحى الذين سقطوا غريسة
الحرب ، فذهب إليهم بنفسه ليدأوى
أرواحهم بالفتنة الانسانية والحركة الرائعة
والكلمة الكريمة قبل أن يعالج المرضى
ومعك بالمبضع . وفي وقت فراغه في
التكنات عرف ما للموسيقى من تأثير ،
فتعلم العزف على الناي واختير سماعة بالغة
من هذه التجربة .



ج . ديهامل

هو عالم النفوس بقضاياه الأخلاقية والفكرية . وحديث ذات يوم أن أخبره أحد رجال الاقتصاد بأنه ليس من الاقتصاد صنع الربى في المنازل ؛ لأن المجهود في المصانع للكيرة أقل ، فضلاً عن إنتاج البضلة ، فغضب ديهامل وهو يقول :

- « والرائحة في المطبخ يوم نصنع الربى ؟ »

وبعد قليل أكل حديثه في برود : « صندنا يا سيدى ، نصنع الربى من أجل عبيدها ! »

وتدلنا تلك القمحة على موقفه إزاء الحضارة الصناعية المتقدمة التي غزت العالم . وفي صفحات كثيرة من رواياته نجد وصفاً للعادة العميقة التي تحس بها العائلات المستقرة . « ماذا ستفعل بكل هذا الحب ؟ وماذا ستصنع بكل هذا الحنان ، إذا لم تكن هناك عائلات لتتص كل هاته المشاعر ؟ إن العائلة وحش اخترعوه ليلتهم هذه الهبة الفائضة . وما دمتنا نتحدث عن رواياته ، فيجدر بنا أن نقف وقفة قصيرة أمامها لنظهر الاصلة التي تميزها .

أول شيء فيها هو الطابع الرومى الذى يلونها . فأبطاله أناس هاميون ، ولكنهم يتميزون بالبحث عن القداسة . جميعهم مصابون بمرض اسمه البحث عن الكمال . غير أنهم يصطدمون دائماً بعقبتين رهيبتين : الطبيعة البشرية الضعيفة ، ثم الحساسية المرفهة في تقلباتها . والنسبة البارزة في كتاباته هي تلك الدقة الصارمة وتحليلاته العلمية والأوصاف الباهرة الدقيقة ، نتيجة لتربيته العلمية . وقد عبر عن هذا كله بطريقة شعرية بديعة . سالا فان وباسكييه ، كلاهما شخصية نتابع حياتها في كثير من الفهم ، لأن كلا من لويس سالا فان أو لوران باسكييه ضعيف ، وله سقطاته ولكن ، لكل منهما أيضاً

حياته الزائفة لأنها بسيطة وغالية من التزييف .

لقد فزع ديهامل من غزو الحضارة الآلية ، فحاربها بلسان الهكم والسخرية . وله كتاب مشهور نشره في النصف الثانى من عام ١٩٢٩ عقب رحلة قام بها إلى الولايات المتحدة الأمريكية . والكتاب اسمه : « مناظر من حياة المستقبل » Scènes de la vie future وقد نبه في مقدمة الكتاب أن ملاحظاته تنصب على الحضارة الأمريكية وليست على الشعب الأمريكى ، لأن له من بينهم أصدقاء كثيرين . وإذا كان قد اختار أمريكا ، فذلك لأنها في مقدمة الدول التي تقود الحضارة الآلية . فهي بلد تكونت من شعوب لها أصول متباينة . والبلد ليس له تاريخ طويل ولا تقاليد راسخة وقد أشاع المؤلفون عنه أنه شعب شاب ، ولكنه في حقيقة الأمر شعب قد وصل إلى الشيخوخة ، وتجاوزها بمراحل أبعد من المرحلة التي وصلت إليها الشعوب الأوروبية مثلاً . وقد شاخ الشعب الأمريكى فجأة دون أن يأخذ الوقت الكافى للتضجج الهادئ . وهو يحذر بقية الشعوب أن تصبح مثله . ومن هنا العنوان الموحى للكتاب ، أن يرى في أمريكا ما يتصور أنه المستقبل بالنسبة لبلد كفرنسا . وأكثر ما يغشاه ديهامل هي تلك الحضارة الآلية التي تقتل في الفرد مجهوده الفردى في التفكير وفي الاختيار الصادق ، وتستبدل بكل هذا انماطاً موحدة للتفكير الجماعى . إنه يخشى إبادة الثقافة الفردية المميزة لكل شخص . فحارب الموسيقى التي تثير الحمول والبلاهة في الفرد ، وسخر من الموسيقى المعبدة musique en boîte أو « الملعف الموسيقى » pâtée musicale ومن المباريات الرياضية التي تقام هناك لكرة البيسبول وما يكتنفها من جنون جماعى . وسخر أيضاً من الرجال

وقد وآهم أسرى العمل business واستعبدتهم ، والراحة والبحث عن الرفاهية واللين وورغد العيش والامتصاص السلبي للفن . absorption passive . إن هذا الامتصاص السهل لا يمكن أن يخلق فنانين ، كما أن الآراء لا يمكن أن تكون ذات قيمة ما لم تتفاعل مع الفرد ويتشكّلها بنفسه ومجهوده الشخصى . وقد سبقه بول فاليرى Paul Valéry وقال كلمته الرائعة : « ليس المهم العثور على الشيء وإنما اضافته إلى النفس » .

وإلى جانب حضارة المجموع يعيب ديهامل أيضاً الفلاظة vulgarité وقد سبق له أن وجه نداء طلب فيه أن يعمل على الحد من الإعلانات المثيرة والمودة بالوسائل الإعلانية إلى حدود اللياقة وحسن النية . وطلب إنشاء وزارة للغة مهمتها أن تراقب استعمال الكلمات وتقرر على ضرورة استخدامها في معناها السليم ، ووزارة أخرى للضجيج مهمتها أن تحارب الصخب والأصوات المزعجة أينما كانت ، سواء في المدن أو في الريف . وطلب بإنشاء « حديقة الصمت » Parc du Silence يستطيع المغمرون بالهدوء أن يأتوا إليها هرباً من إزاعات الراديو والأصوات والضوضاء . وطلب أيضاً أن يكف الناس عن الاختراعات وأن تعلن « هدنة من الاختراعات »

Trêve des Inventions

لأن الاختراعات قد سارت أسرع من تكيفات البشر لها . وكان ديهامل وهو يطالب بهذه الأشياء يعرف أنها مستحيلة التنفيذ ، ولكنه كتبها ودافع عنها وهو يعلم أن المبالغة - بل والتطاول في التكثير - قد تكون وسيلة ناجمة تفرض نفسها على القارئ الذي ينساق ولا يفكر .

وجدير بالذكر أن ديهامل له كتاب صغير عنوانه خطابات إلى البتاجون Patagon وهو بلد خيالى . والكتاب

عبارة عن ست وسائل وجهها إلى صديق له يعيش في هذا البلد الرمزي ، وملأها بالسخرية اللاذعة من المخاضين الذين يتحدثون دون أن يعرفوا موضوع حديثهم ، وكل ما يشدونه هو المحافظة على رضا الجماهير ، خاصة وأن هذه الجماهير لا تريد أن تتعلم أو تفهم بقدر ما تشد البهجة والمتعة . وهاجم العلماء أنفسهم ، ووصفهم بالصنعة لأن أغلبهم ينظر من زملائه ولأنهم لا ينسون أنفسهم الضميمة وهم يتأملون أسرار الكون والأشياء الرائعة المكتشفة .

وقد شبه البعض ديهامل بروسو لأنه قد نادى بالعودة إلى الطبيعة ؟ أم لأنه آمن بأن الإنسان قد ولد حراً وبأن الحضارة الصناعية هي التي كبته ؟ وينفى ديهامل هذا التقارب بينه وبين مفكر القرن الثامن عشر ويقول : « أما أن

روسو كان عقلاً ضالاً ، فهذا مما لاشك فيه اليوم ، إذ ما زلنا نرى الآن ينور ما زرعه » . كان روسو يقول : « لا تنسوا أن الثمار للجميع وأن الأرض ليست ملكاً لأحد » . ورد جورج ديهامل : « مسكين يا جان جاك .. هذا افتراء .. لأن الثمار هي لمن رعاها وسقى زرعها وإلا كان الأمر ظلماً وانهاياً » . وفي موضع آخر يقول : « إن رعاية الحديقة تثبت أن الطبيعة يجب أن تحكم . إن صاحب الحديقة إذا تركها للطبيعة ، فسوف تبطل أن تكون حديقة وتعود إلى الأدغال ! » .

والحقيقة أن ديهامل لم يطلب من الناس أن يعودوا إلى الطبيعة ، وإنما حذر من يعيشون بعيداً عنها من الانغماس في الحضارة الآلية ، وذكر الفرد ألا « يضيع » روحه ، لأن الأفراد

من حوله إذا هم أيضاً أضاعوا أرواحهم ، فإن المجموع الذي يكونونه لا يمكن إنقاذه .

« لنكف عن الاستهانة بالتربية الأخلاقية ، وهي الضمان الوحيد للسلام والسعادة » ، يجب أن نتعلم أن السعادة ليست في قطع مائة كيلومتر في الساعة الواحدة أو الارتفاع في الجو بآلة طائرة أو التحدث عبر المحيطات .. وإنما السعادة الحققة أن نكون أغنياء بفكرة جميلة وسعداء بعملنا . إن الحضارة العلمية يجب أن تكون خادمة لا ربة . إن الثقافة الروحية هي في ذات الوقت التمييز والنتيجة لمجهود ، وكل نظام حضارى يحاول التقليل من المجهود يضمف بطريقة مباشرة موصولة من الثقافة » .

سمير وهي

انديرا غاندى وأحلام الفقراء



أ. غاندى

لمدة يوم واحد ، منذ أسابيع قليلة غلت ، شهدت القاهرة فيلماً هندياً مشيراً ، ضمن أسبوع الفيلم الهندى « الذى نظمت وزارة الثقافة » . والاسم الحقيقى لهذا الفيلم هو : « المدينة والحلم » ، بيد أن الترجمة العربية لعنوان الفيلم كانت أكثر تمبيراً حيث جعلته : « أحلام الفقراء » مختزلة ، بذلك ، المعنى الحقيقى للفيلم . وهذا الفيلم وإن كان مغفلاً بالقيم السياسية ، إلا أنه يطرح قضايا فكرية في إطار فني أعاد ، وبأسلوب إنساني مؤثر ، الأمر الذى يجعل منه أنموذجاً طيباً للفيلم الهادف .

ذلك أن فيلم « أحلام الفقراء » يصور في بساطة عميقة مجريات الواقع اليوم لأبناء الهند البسطاء . ويكشف ، في صراحة ، المتناقضات الاجتماعية التى تشكل إيقاع الحياة الهندية . وبذا يضع المشاهد وجهاً لوجه أمام حقيقة الأزمة في الهند .

ومن ثم يمد هذا الفيلم تجربة مثيرة لمن تسمى له أن يقرأ كتاب « أزمة الهند » - الذى صدر أخيراً - للكاتب البريطانى « رونالد سيجال » . إذ يقدم لنا هذا الكتاب حقائق مروعة عن الواقع اليوم في الهند . من هذه الحقائق الموحية قول الكاتب مثلاً : أن هناك عدداً كبيراً من الهنود يولدون ، ويميشون ، ويمحبون ، ويتزوجون ، ويتناسلون ، ويموتون في الشوارع ، على الأرصفة .

وهنا تكن العلاقة بين الفيلم والكتاب وهي : أنه إذا كان من الصعب على القارئ تصور مثل تلك الحقيقة السالفة ، فإن فيلم أحلام الفقراء .. يقدم له هذه الحقيقة سافرة ، بلا رتوش « بل إنه يصدم المشاهد بها . إذ يقدم الفيلم عشرات الهنود الذين يعيشون في الشوارع ، بلا مأوى .. وعشرات آخرين تكتظ بهم حجرة واحدة ، في حين يعيش شخص واحد في عدد لا يحصى من الحجرات ! شيئاً فشيئاً ، يكتشف المشاهد ،

من خلال أحداث الفيلم الهندى ، حقيقة الوجه الآخر للهند : وجه شاحب من المرض ، تمتنع من الفقر . ذلك الفقر المدقع الذى يعد ، فى الهند ، ظاهرة طبيعية كالحرارة مثلاً ، على حد تعبير رونالد سيجال فى كتابه السالف الذكر . ويوضح لنا هذا المعنى ويعمقه قول أحد الكتاب الهنود ، وهو : ف . ف . بهاناشاريا . إن الفقر هو الرباط الذى يربط الهنود بعضهم ببعض .

وهذا صحيح . . إذ تضم الهند أكبر عدد من الفقراء فى العالم . .

وهكذا أصبح الفقر فى الهند مثلاً كلاسيكياً يدرسه الكتاب الذين يعنون بتحديد مشكلة التخلف الاقتصادى فى العالم . فيها هنا تقدم لم الهند أنموذجاً واضحاً يكشف عن أبعاد الفقر وأسبابه . والسؤال الآن : ما هى أحلام هؤلاء الفقراء ؟

إن أحلام الفقراء ، كما يقول الفيلم الهندى ، تنحصر فى توفير : العمل ، والمسكن ، والمأكل ، وهى المطالبات التى لا بد من توافرها لاشباع أدنى احتياجات الإنسان . وقد يبدو ، للوهلة الأولى ، أن توفير هذه المطالبات الأساسية أمراً سهلاً ميسوراً . ولكن الحقيقة أن العكس هو الصحيح ! إذ أن توفير هذه المطالبات الأساسية أمر فى غاية الصعوبة ، وخاصة إذا كانت الهند هى مدار هذا الحديث . ذلك أن الهند تناضل ، منذ استقلالها ، وعلى وجه التحديد ، منذ بدء الخطة الخمسية الأولى ، عام ١٩٥٠ ، من أجل توفير هذه المطالبات الأساسية . ولكنها وبعد ستة عشر عاماً من هذا النضال المرير ، ما زالت تتعثر فى طريق القضاء على الجوع : مشكلة الهند الأولى .

ومن أبرز الأسباب التى تفسر لنا هذا « التعثر » هو أن السكان فى الهند يتزايدون بمعدل كبير جداً ، بحيث غدت الهند مثلاً واضحاً لمشكلة « الانفجار السكاني » فى العالم . وتتفاقم المشكلة السكانية فى الهند لأن معدل الإنتاج لا يستطيع أن يجارى معدل الزيادة السكانية . ومن الأمثلة المعبية على هذه الزيادة السكانية أنه حدث مثلاً فى عام ١٩٦١ ، عند نهاية الخطة الخمسية الثانية ، أن كان هناك ما يربو على ثلاثين مليون مولود

جديد فى حاجة إلى طعام . ووجه « العجب » فى هذا المثل أن الحكومة الهندية لم تحسب لمولدهم حساباً ، وذلك نتيجة خطأ فى تقدير معدل الزيادة السكانية !

وهذه الزيادة السكانية تعد ، بدورها أحد الأسباب التى تؤدى إلى أزمة الجوع فى الهند . تلك الأزمة التى تحتل ، من حين إلى آخر ، « مانشيتات » الصحافة العالمية . وما لا ريب فيه كذلك ، أن هذه الزيادة السكانية تؤدى إلى مشكلة اجتماعية خطيرة هى : مشكلة البطالة .

وهكذا . . تواجه الهند ، صباح مساء ، هذه المشكلات المنيقة .

ولقد كانت هذه المشكلات العنيفة هى الخبز الربوى الذى يقتاته نهرى . فقد كانت مشاكل الهند تشكل همومه الذاتية . ومن هنا كان نهرى يؤمن بأن الاشتراكية هى الحل الأمثل لأزمات الهند وتتناقضاتها . ولذا عاش طوال حياته المنظمة يجاهد من أجل بناء الاشتراكية فى الهند . وكان يقول ، فى هذا الصدد : « إننى أود أن أنشر الأيديولوجية الاشتراكية وخاصة بين عمال حزب المؤتمر ومثقفيه الذين يمثلون العمود الفقرى للحركة الوطنية » . وكانت أفكار نهرى وشخصيته تستقطبان جماهير الشعب الهندى حوله ، صانعة بذلك إطاراً متيناً للوحدة القومية .

ومن هنا ، فمتدما مات نهرى ، فى مايو ١٩٦٤ ، شمرت الهند بفداحة مأساة موته ، وخشت أن ينقرط عقد هذه الوحدة . ولذا بدأ سؤال « مصرى » يطرق ، بمنف ، ذهن كل هندي :

« من بعد نهرى ؟ »
وكان على حزب المؤتمر الحاكم أن يجد إجابة حاسمة لهذا السؤال المصرى . وكان أن جرت عملية حسابية سياسية استقر بعدها أمر حزب المؤتمر على أن يتولى الحكم شخص ممثل ، من الوسط ، كى يمكنه أن ينال رضا الجميع ، ومن ثم يحقق التوافق بين المصالح القائمة فى الهند .

وتفسير ذلك : أن البمين الهندى الذى يسيطر على حزب المؤتمر لم يكن يريد أن يرشح للحكم أحداً من بين صفوفه حتى لا يؤدى هذا إلى توحيد صفوف اليسار الهندى المبعثر . ومن هنا كان اختيار لال بهادور شاسترى : رجل للوسط .

ولكن ما كاد يمضى حوالى عام على تولي شاسترى مقاليد الحكم حتى عاجلته المنية ، بعد أن وقع اتفاقية طشقند للسلام بين الهند وباكستان .

وعندئذ ثار ، مرة أخرى ، السؤال المصرى :

« من بعد شاسترى ؟ »

ومرة أخرى ، أيضاً ، كان على حزب المؤتمر الحاكم أن يجد إجابة على هذا السؤال . وبمنس العملية الحسابية السياسية التى اختير بعدها شاسترى وقع اختيار حزب المؤتمر على « أنديرا غاندى » ، التى تمثل اليسار المعتدل ، ولذا تحظى برضاء الجميع .

وأياً كان الأمر ، فإن اختصار أنديرا غاندى لرئاسة الوزارة الهندية كان يعنى أن أنديرا قد بدأت تواجه المهمة الصعبة فى الهند ، مهمة تحقيق أحلام الفقراء .

ولا ريب فى أن أنديرا غاندى تدرك - منذ نعومة أظفارها - أحلام هؤلاء الفقراء . فقد امتزجت حياتها ، منذ طفولتها ، بتاريخ الهند لإبان أن كان الشعب الهندى يخوض معركة الاستقلال والحرية . وعاشت أنديرا فى بيت يناضل كل من فيه من أجل « أمتنا الهند » . ورأت جميع أفراد أسرتها يساقون إلى السجن ، بل أنه ألقى القبض عليها ، وعلى زوجها بعد حوالى شهر من عقد قرانها ، بتهمة « التخريب » لأنها قادت مظاهرة نسائية . وكان أن قضت فى السجن ثلاثة عشر شهراً أفغقتها فى تعليم الأميات من المسجونين . وفضلاً عن هذا ، يحفل تاريخ أنديرا غاندى بصفحات كثيرة مشرقة .

ولكن ، لعل أحسم هذه الصفحات فى حياة أنديرا هى الصفحة التى كتبت أول سطر فيها يوم تولت رئاسة الوزارة فى الهند . أى منذ تصدت لمواجهة مشكلات الهند ومتناقضاتها .

فها هنا تواجه أنديرا مهمة إنسانية صعبة : أن تحقق أحلام الفقراء .

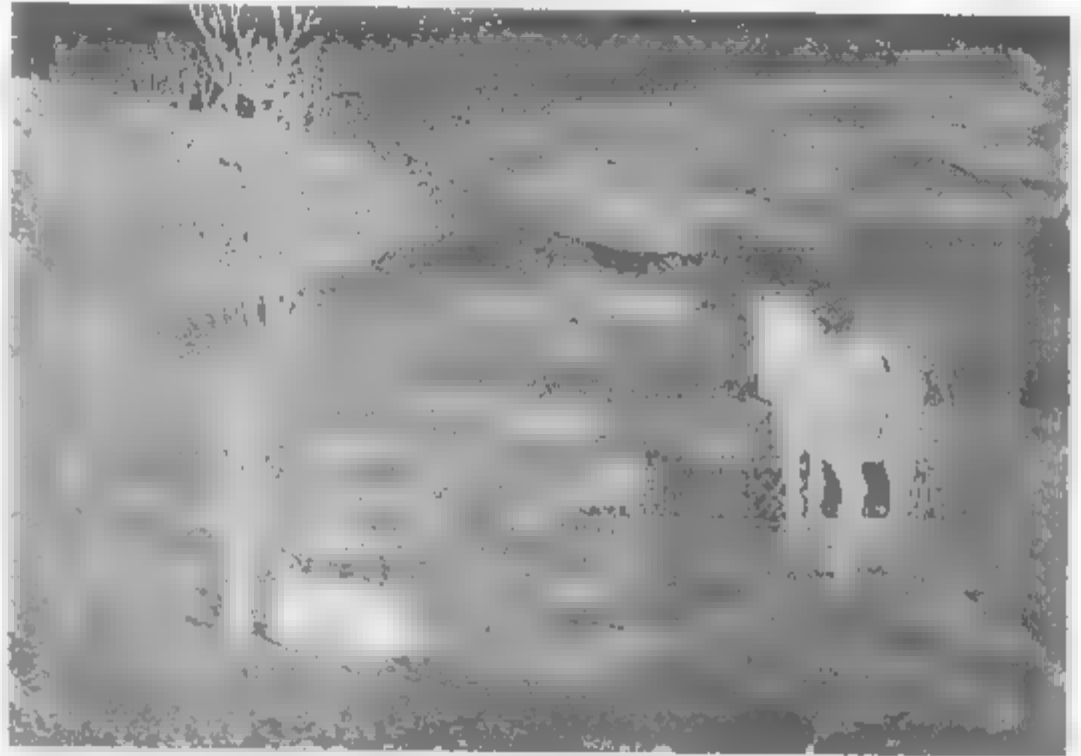
ويا لها من مهمة تاريخية . . فالتحقيق أحلام الفقراء إلا الرسالة الحقيقية للحكم فى الهند خاصة ، والعالم الثالث عامة .

محمد عيسى

عبد الهادى الجزار

فنان

اللغز والمجهول



البقعة المجهولة

لفنان

عبد الهادى الجزار

لرمل أسراراً . . وللزلازل أسراراً . .
وللجيال أسراراً . . وللبحر أسراراً . .
إن كل شئ متفرق ومتربط . ملموس
ومتخيل . . إن المساحة صمتاً . . وللغراغ
حجماً . . ولكن ماذا فى النفس لم تقله
الأحجية ؟ ذلك هو اللغز . . الذى عبر
عنه الجزار عام ١٩٤٦ عندما اشترك فى
أول معرض تقيمه جماعة الفن المعاصر . .
ومن أهم لوحاته فى تلك الفترة « الطوفان » ،
« حياة مقترضة » « دراسات فى الإنسان
والقواقع » ، « الكهف المائى » .
وقبل أن يبدأ المعرض نشرت جماعة
الفن المعاصر التى كان قد كونها حسين
يوسف أمين من عبد الهادى الجزار . .

وفى عام ١٩٣٨ أثناء دراسته
الثانوية . . التقى بأستاذه الفنان حسين
يوسف أمين . . ووجد الأستاذ فى التلميذ
نبوغاً فنياً . . أخذ ينميه على مدى سنوات
الدراسة . . لكن الجزار كانت تجتذبه
أشياء كثيرة غامضة . . كان قد تفتح
وأخذ يبحث عن هذا الخلاص المنزوى
داخل قوقعة . . وذلك الصمت المهوس
المرتجى فوق بحر الإسكندرية . . هذا
الغامض الغريب الذى يربط الإنسان
بالأشياء . . والأشياء بالأشياء . .
والأشياء بالصمت . . والصمت بالكون
والكون بالسرمدية . . ولقد وجد الجزار
فى علم الطبيعة إحدى متعه الماصفة . . إن

فى السابع من شهر مارس الماضى
انكمسر الزمن وتوقفت حياة واحد من
فنانى الطليعة المصرية ، وأحد الأعمدة
التي ترتكز عليها ملامح الفن المصرى
المعاصر . . وربما تجعلنا فجيئتنا فى
عبد الهادى الجزار نراه ببصيرة أبعد
مدى ، واضمين أمام أعيننا هذه الحسرة
الفادحة . . الحسرة التى لا تموض .
احتك الجزار بالتصوير . . حينما
كان طفلاً صغيراً بالمدرسة الابتدائية . .
لم تكن حينئذ تساعده هذه الصلة الهامة
بينه وبين الأشياء . . لى يرى المقدور
فاكتفى بأن يشخبط بالقلم . . ويصور
الشخصيات التى أحبها .

حامد ندا . . كمال يوسف . . محمود خليل . . إبراهيم مسعود . . سمير رافع . . سالم عبدالله الحبشى . . نشرت رسائلها التي تنادى فيها بـ « اعتبار كل من التصوير والنحت والموسيقى كالأدب وسيلة لخلق فلسفة ما . . وهي التي تدفع أعمالنا الفنية للظهور تخلق قيم جديدة تحمل على النسيج الفكري الكامن وراء فهم الناس للطبيعة وعلاقتهم بها على أساس غير صحيح . . والفن المعاصر وفي مقدمته السريالية يأتى في درجة تكامله إلا أن يقف جنباً إلى جنب مع قمة الفكر الحديث » .

وكانت السريالية قد ظهرت رسمياً في أوروبا عام ١٩٢٤ وظهرت رسمياً في مصر عام ١٩٢٩ بظهور جماعة « الفن والحرية » . . وتأكدت وتطورت عام ١٩٤٦ بظهور جماعة « الفن المعاصر » . . والحق أن السريالية في مصر كانت تمثل معادلاً للخلاص . . الخلاص من القيم البالية . . الخلاص من عقم الصالونات . . وأهواء القصر . . كانت إذن تنهى الخلاص داخل الذات . . ما دام كل ما هو خارج عنها ينتمى إلى مجتمع زائف لا أيل فيه . . والسريالية كما نعرف هي « الحركة الحقيقية للتفكير . . إنها إملاء الفكر في غياب كل الرقابة التي يفرضاها العقل . . وهي خالية من كل الأفكار الجاهلية أو الأخلاقية السابقة » . أما من وجهة نظر الفلسفة، فالسريالية تعتمد على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات التمييزية التي أهملت حتى الآن . وفي قدرة الحلم . . وفي الفكرة المتحررة . . وهي تميل إلى التخلص تماماً من العمليات الميكانيكية النفسية وتأخذ مكانها كل المشاكل الرئيسية في الحياة » .

عوماً . . كان الهدف في ذلك الوقت (١٩٢٤) هو تحرير الفنان من الارتباطات العادية للأفكار المرفقة . . ومن كل وسائل التمييز المتعارف عليها . حتى يستطيع الفنان أن يخلق الرؤيا اللاشعورية .

وإذا كان الأسلوب السريالي قد انتصح في أعمال جماعة الفن المعاصر في مصر ، فقد كان ذلك ضرورة اجتماعية أكثر منه حاجة فنية . . ويظهر هذا بوضوح في أعمال الجزار وخاصة تلك التي عرضت عام ١٩٤٨ وعام ١٩٤٩ وعام ١٩٥١ . . ففي هذه الأعمال انتصح أن البحر والقواقع . . أى كل مظاهر الطبيعة المجردة لم تعد تنمى الجزار طويلاً . . وظهر في أعماله اتجاه جديد إلى الحياة الشعبية بما فيها من فلسفة بسيطة في مظهرها لكنها عميقة في مضمونها الحقيقي . . وليس غريباً على الجزار أن يتجه في مضمون لوحاته هذا الاتجاه . . فحين تركت عائلته الإسكندرية إلى القاهرة استقرت في حي السيدة زينب . . حيث تكثر الاحتفالات بالموالد الدينية والمواسم الشعبية . . وحيث يسود السحر والحرافة والدروشة . . وهكذا نستطيع أن نقول إن الجزار درس الناحية الشعبية عن طريق الرؤيا والمعايشة . . سواء في منزله حيث كان والده عالماً أزهارياً . . أو في الأحياء الشعبية والموالد . . ومن أم أعماله في تلك الفترة . . « المجنون الأخضر » . . « الأرواح المعبدة » . . « السحر » . . « الذين الحارس » . . « فرح زليخة » . « الرجل المعلق » . . « أبو أحمد الجبار » . « أدم » . . « الوجبة » .

وكانت نظرته إلى الحياة الشعبية نظرة ناقدة محملة . . كأن يرى الجاذب في الموالد . . فكان يتهم . . ونظر إلى أبي أحمد الجبار وأبي زيد الهلالي . . فرأى أن بطولتهما سليمة . . لذلك لم يرسم أبا زيد الهلالي وهو يضرب الزناني خليفة . . لكنه رسمه بروح تجريدية . . تدل على عدم التكافؤ الاجتماعي في مجتمع مستمر . . وجمهور . . مطلوب الحق مطلوب على أمره . . ويتضح هذا أيضاً في لوحته « المجنون الأخضر » . . فاللون الأخضر يوحى بسلبية تامة . . يفقد الرجل إيجابيته كإنسان يعيش في مجتمع

متطور . . ثم هناك هذا الموالد الحزين « لفرح زليخة » والحق أن هذا ليس فرحاً . . لكنه مأساة ترف إليها زليخة . . فالفساء نائمات . . والقطة حزينة . . وزليخة تمسك بوردة لم تقطفها بعد . . أما لوحة « الوجبة » التي حوكم من أجلها الجزار عام ١٩٥١ فكانت تمثل مجموعة مستسلمة مستكينّة أضناها الجوع والبؤس وأمامها أطباق فارغة .

لكن القدر بدأ يبتسم للجزار . . ففي عام ١٩٥٤ أعاد عرض لوحته « الرجل المعلق » . . وهي تصور مأساة دنشواي . وكانت قد هوجمت في معرض عام ١٩٥١ . . فلما أعاد عرضها في عام ١٩٥٤ حصل بفضلها على جائزة، ذلك لأن المفهوم الاجتماعي كان قد تغير فعلاً . وكان الجزار متضامناً مع الأحداث الاجتماعية والسياسية الجارية في بلده . . ففي معرضه الذي أقيم عام ١٩٥٦ ترى لوحة تصور « مؤتمر باندونج » و لوحة « الحرية » . . وفي كتالوج هذا المعرض نقرأ هذه الكلمات . . « إن مبادئ العمل الإيجابي المبني على أسس علمية وأهداف إنسانية تتقابل أينما وجدت . . وعلى هذه الأسس تقابلت أهداف جماعة الفن المعاصر مع مبادئ الثورة التي حققت النهضة الشاملة في مصر » .

وفي السنوات التي تلت ذلك المعرض تقريباً . . والتي ظهرت ثمارها في معرض « نحو الجهول » الذي أقامته جماعة من الفنانين من بينهم غزاد كامل ورمسيس يونان . . والجزار نجد أن الجزار قد مر بمرحلة تطور جديدة . . ففي أعماله التي قدمها في هذا المعرض اختفت الناحية التشخيصية وحلت محلها لغة فنية متطورة . . وظهر في أعماله الاتجاه نحو التجريدية . . وربما كان لرحلته إلى بلجيكا عام ١٩٥٨ حيث عرض بعض أعماله في معرض بروكسل الدولي ، تأثير على رؤيته وأسلوبه في الفن . . ولا شك أن لدراسته في روما التي استمرت ثلاث

سنوات ، تأثير شامل على تطوره الفنى ، فهناك رأى أعرق المدارس وأكثرها معاصرة .

وفى عام ١٩٦٤ أقام الجزائر آخر معرض فظله بنفسه . . . وبرزت من بين الأعمال المعروضة لوحة « السد العالى » التى قال عليها جائزة الدولة التشجيعية . . . وهنا نجد أن الفضاء يجذبه تماماً بأسراره وغموضه . . . تماماً كما كان البحر يجتذبه فى أعماله الأولى . . . فهو يعرض . . . مخلوقات من كوكب آخر . . . « عالم

الفضاء » . . . « شئ يحدث فى الفضاء » . . . ومعظمها موضوعات ميتافيزيقية . . . لقد كان عبد الحادى الجزائر يرى الإنسان والطبيعة طرفين لعملية ميكانيكية معقدة . لكن كلا منهما يكمل الآخر .

واخيراً أن هذه المرحلة تعتبر امتداداً لمرحلته الأولى . . . فهذا العالم الغامض . . . هذا الفضاء الشاسع بكواكبه . . . هذا العالم الذى لم ترتده قسما والذى يمثل عنده اللغز . . . تماماً كما كان البحر والقواقع

تمثل له فى صباه وشبابه المجهول . . . والخبرة فى ارتباط هذا الإنسان الذى يعيش على اليابسة بهذه الأشياء التى ترتد مستكنة فى ثنايا المياه .

إن غسرتنا فى الجزائر لا تعوض . . . وعزائونا الوحيد هو تلك الأعمال المتراكمة فى منزله ، والتى نرجو أن نراها قريباً فى معرض شامل لأعمال الجزائر . . . فنحن اللغز والمجهول .

روضة سليم

آدم حنين

دمحولة تحقيق العالمية



فئة رائدة

للمنتسبان

آدم حنين

في ١٥ أبريل الماضي أقام الفنان آدم حنين معرضاً مختاراً من أعماله في النحت والتصوير الحائلي «الفرسك» التي أنجزها خلال أربع سنوات من التفرغ على نفقة الدولة للإنتاج الفني .

وكان من المقرر أن ينتهي هذا المعرض مع نهاية شهر أبريل ، ولكنه امتد حتى ٧ مايو الماضي بسبب الاقبال غير العادي الذي لاقاه هذا المعرض .

ويرجع الفضل في تحقيق هذا الاهتمام من جانب الجمهور بأحد معارض الفن التشكيلي إلى عناية الإذاعة والتلفزيون ومتابعة صحافتنا اليومية والأسبوعية التي مهدت للمعرض قبل الافتتاح ، ثم تناولته بالتقديم والتطبيق طوال مدة إقامته . ولعل السيرة الذاتية للفنان آدم حنين - الذي عرف فيما قبل باسم صمويل هنري - بما تضمنته هذه السيرة من توضيحات وعناد في مواجهة العقبات . . هي التي بهرت الفنانين والنقاد ، وحفزت رجال الإعلام إلى التنبؤ بهجده الفنان والدعاية لمعرضه .

عندما تخرج هذا الفنان في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٣ وحصل على أعلى التقديرات ، قرأ أن يهب نفسه لفنه بعيداً عن مشاغل الوظيفة وضغط الروتين . فالتحق برسم الفنون الجميلة بالأقصر حيث قضى عامين بين آثار الفراعنة وأهالي البر الغربي . . وهناك اكتملت شخصيته الفنية وأنتج مجموعة رائعة من التماثيل لا زلنا نذكر منها «السرة» . . «انتظار الماء» . . «الكيف» . . وغيرها . وعندما انتهت بعثته الداخلية في الأقصر أقام معرضه عند سفح الهرم بالاشتراك مع زميله المصور محمود همار . . وهناك وأصل مسيرته الشاقة وهويقول : «لنني أستغل فرصتي في الإنتاج الفني قبل أن تهزمي الحاجة» ، ولا أبعد فرصة لتناول أدوات النحت» .

وفي عام ١٩٥٥ أنجز تماثله الرائع

«الحرية» . . وهو موضوع حائلاً في مبنى وزارة التربية والتعليم . . وقد اشترك بهذا التمثال في مسابقة «الإنتاج الفني» ففاز بالجائزة الأولى على كبار المثاليين الذين خاضوا المسابقة وتناولوا نفس الموضوع .

ولقد تميزت هذه المرحلة من فن «آدم حنين» بالتطور نحو فن أصيل يستمد جلوه من بيئة المحلية ومن التراث المصري القديم . . والتخلص من التعبير الدارج والساذج عن الأحداث ، ومن المواقف المسرحية والميلودرامية في النحت ، مع التحرر من القيود الأكاديمية والمدرسية في التشكيل . . فاستطاع أن يحقق التعبير المستر الذكي عن الأحداث . وأن يحقق الديناميكية والحياة من داخل الشكل ومن روحه العام بعيداً عن الصخب والتضيق الشكلي . وكان بهذه المميزات أول من تناول الأحداث الجارية في فنه . . منفلاً بها في صدق ومبراً عنها في عمق وصفاء . . وأوضح مثال لهذه المميزات جميعها تجسم في تماثله «أم الشهيد» الذي عبر به عن انفعالاته تجاه الطوان الثلاثي عام ١٩٥٦ .

كانت هذه هي إضافته في المضمون . . وقد ساهم كذلك بإضافة جديدة إلى خامه النحت عندما أدخل استخدام خامه الفخار لأول مرة في تشكيل التماثيل . . وقد كانت هذه الخامه تنفق تماماً مع أسلوبه الفني . . فأضاف بذلك استخداماً جديداً لهذه الخامه التي أرى بها عالم النحت . لقد وجد الفنان في الفخار مخرجاً من خامه الجبس البيضاء الميتة والتي لا تستطيع الألوان أن تغلب على جلودها . . وكان الفخار يمثل في نفس الوقت مزيداً من الالتصاق ببيئة المحلية التي تناولها في موضوعات هذه المرحلة الأولى من فنه .

ثم حصل الفنان على منحة دراسية لمدة أربع سنوات في ألمانيا الغربية قضاه

في مدينة ميونيخ ، حيث اصطدم بموجة التعبيرية العاتية التي تحتاج أوروبا الغربية وقالوا له إن جميع أعماله السابقة هي أقرب إلى التعبير الأدبي منها إلى عالم الفن التشكيلي ، ولقته المبتدعة تماماً من الذهن لفنة الكتلة والفراغ واللاموضوع . وراح الفنان يتخلى عن بعض قيمه في سبيل استيعاب تلك القيم الشكلية البحتة ليتطور بفنه ولا يتجدد عند حدود معينة . وراح يحرب خامات جديدة عليه كالبرونز والخشب وغيرها . . في محاولة لتحقيق العالمية في فنه .

وفلا انتقل تماثله «الفارس الصغير» إلى متحف الفن الحديث بلندن ، وهو من الأعمال التي أنجزها في ميونيخ . . وهو يمثل صبي فلاح يركب جاموسة . وبعد عودته من أوروبا عين في كلية الفنون الجميلة ولكنه استقال بعد شهرين واشتغل فترة بالرسم الصحفي ، ولكنه لم يطق أي عمل يقطع استغراقه في النحت إذ كان يصور إلى التفرغ الكامل لفنه .

ومر الفنان بأزمة عاطفية حنيقة . . أفقدته الثقة في كل شيء . . في القيم . . والتقاليد . . والأخلاق . . وفي نفسه . . وفي العالم أجمع . وكان من الممكن أن تدفعه هذه الأزمة إلى الانتحار . . ولكنه تخطاها بإرادة عنيدة بعد أن التهمت كل ما آمن به من قيم ومثل . . وقال الفنان : «إن صمويل هنري قد مات . . ولم يتبق سوى برعم صغير بالكاد يتنفس ويمرر ، هذا البرعم الضعيف الهش سأتمهده وأحميه . إن هذه البقية الباقية هي مثال لأصل الخليفة إنها مثل آدم ويمكن أن تترعرع وتخلأ الأرض» . . وهكذا اختار اسمه الجديد . . «آدم حنين» . وفي هذه الفترة تعرف على شريكة حياته . . التي آمنت بهذا البرعم وأيقنت أنه سيكون دوحة شائعة . . فكرست حياتها من أجله ورافقته في أعصب فترات حياته مخففة عنه ومشجعة لإياه .

وفي محاولة للهروب من كل ما يذكره

بماضيه وآلامه . . هجر أضواء القاهرة بكل ما فيها ومن فيها ورحل مع زوجته ليميش بين أحضان القطرة والسكينة . . قسافر إلى النوبة ليستقرق في فته الذي ولد من جديد . . قاطعاً كل علاقة له بمراحله السابقة . . مستغرقاً في صياغة تماثيله التي اعتبرها بداية جديدة لمرحلة قطع فيها كل علاقة له بمراحله الفنية السابقة .

وعند تهجير أهلى النوبة قبل أن تفرقها مياه السد العالي، انتقل آدم إلى جزيرة « الثنتين » بأسوان متابعاً خطته في الابتعاد بأقصى ما يستطيع عن ضوضاء القاهرة وذكرياتها .

ولم يكن تصرف آدم حين جديداً في عالم الفن التشكيل . . فقد سبقه إلى ذلك « جوجان » . . الذى هجر باويس وسافر إلى جزر تاهيتى ليميش بين أهلها نفس حياتهم ، ويسجل في فته حياة القطرة والبدواة . . وكذلك فعل « فان جوخ » عندما عاش بين الفلاحين وعمال المناجم . وقد يمرت الدولة للفنان هذه المسيرة الشاقة عندما منحه انتفرغ للانفاج الفني على نفقتها . . وهكذا تعاونت مع زوجته على مساعدته في تجميع شتات وجوده واستعادة ثقته في نفسه وفي الآخرين وفي القيم .

وفي بيت السنارى بحى السيدة زينب حيث يقيم الفنان معرضه الآن . نستطيع أن نميز من بين جميع معروضاته في النحت والتصوير الحائلي تماثلاً محددان يتعلق بهما الخيط الذي يربط بين مرحلته الأولى ومرحلته المقبلة . . إنهما تماثلي « حامل القدور » سنة ١٩٦٠ . . و « القطتان » سنة ١٩٦٦ .

إن « حامل القدور » تماثلي خشبي له نظير من البرونز موضوع حالياً في حديقة مدينة « دالاس » بالولايات المتحدة الأمريكية . . وتلك الحديقة تضم مجموعة من التماثيل المختارة من بلاد العالم المختلفة . إن هذا التمثال - الذي يعتبر من آخر

ما أنتجه في مرحلته الأولى - يحمل بقوة بصمات تلك المرحلة متضمناً أروع مميزات التي سبق أن حددناها . أما تماثله القطتان . . فيمثل نقطة العودة . . إنه آخر أعماله المقدمة في هذا المعرض . . ويعنى أدق إنه بداية المرحلة الجديدة في فن آدم حين بعد جويلته الفنية . . فالتقطتان تجمعهما أنفة واضحة وتظهران وكأنهما تتحركان في تناسق وثقة حركة ثنائية نحو هدف مشترك . . وإذا كانت جميع تماثيل هذه المرحلة من التفرغ تقف متوحدة وغريبة حتى تماثيله لتصفورين اللذين وضعهما متقابلين يتناغيان كل منهما يقف منفصلاً عن الآخر . . هذا في حين اشبه هذا الفنان فيما سبق ببراعته وقدرته على تكوين

تماثيل المجموعات في وحدة تشكيلية وتناسق جميل . . إذا كان هذا التوحد يعبر عن أزمته أضعف التي اجتازها . . فإن تماثيل القطتان يمثل عودة الفنان إلى الإحساس بالجماعية واسترداد ثقته في القيم الإنسانية . . إن « حامل القدور » تمجيد رائع للعمل . . و « القطتان » تمجيد رائع للإحساس بالهدف المشترك والفعل المشترك ولهذا فن الممكن اعتبار هذا التمثال فاتحة مرحلة جديدة ناضجة في فن آدم حين . . الذي يحاول أن يحقق العالمية في إنتاجه الفني الحديث .

صبحى الشارونى

القطتان
لفنان
آدم حنين



ليالي ..

نعمان عاشور



ن . عاشور

في مقال سابق قلنا إن « ثلاث ليالي » آخر مسرحيات نعمان عاشور ، تعتبر آخر الشوط الذي يقطعه نعمان في طريقه إلى قضية الصراع الطبقي التي دأب على معالجتها منذ أول مسرحية كتبها . وأشرنا فيما أشرنا إلى أن المؤلف جدد إلى إظهار بقايا الطبقة على حقيقتها ، وأن الطبقة الأرستقراطية بالذات ما تزال تتحفز لاستمادة وضمها من جديد عن طريق إعلانها الحرية والحرز وعدم الاعتراف بتطورات العصر الثورية التي قضت على المسألة الطبقة ، كما أن الطبقة المتوسطة ما تزال كذلك متمسكة بمظاهر التطلع الطبقي ، مدفوعة إلى ذلك بما تحمله في أعماقها من جذور طبقية مترسبة لم تفلح الظروف الراهنة في اجتثاثها بعد ، أو قل أنها هي نفسها تضرب صفحاً عن حقيقة الواقع الناصع في حياتها خاصة وحياة الأمة عامة . على أننا نمود فنضيف أن هذا التسلل إن هو إلا مثل لأية نهاية لأي شرط في أي طريق . . . نهاية لاهثة الأنفاس تنصب عرقاً غزيراً بجهد المشوار الطويل من أوله إلى آخره .

وليس من سبيل هنا طبعاً لمراجعة الشوط من بدايته ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن « نهاية » الشوط نفسها تحمل في أعماقها الشوط كله . هي ثلاث ليال : بيضاء وسوداء وحمر ، وكل ليلة في فصل . . . وكل فصل تلخيص سريع لاهت المسرحية من مسرحيات نعمان السابقة ، والصورة التي تقفز إلى أذهاننا لأول وهلة أثناء مشاهدتنا ليلي الثلاث هي صورة نعمان نفسه وهو يجرى متطلقاً من مسرحية « المغناطيس » وقد علقته بقدميه الناس إلى تحت والى فوق واللوغرى وأونطه والحرم . وبصير أكثر دقة نرى نعمان يلهث نحو ليالي الثلاث ، ولكن على غير العادة يجرى بظهره ملفياً ببصره بين خطواته السابقة .

وكان من المنتظر أن يضيف نعمان ولياليه الثلاث شيئاً جديداً إلى ما قدمه

سابقاً وليكن هذا الشيء مثلاً ، وعلى أسوأ الفروض ، تفسيراً جديداً أو حتى مزيداً من الضوء على وجهات نظره السابقة في قضية الصراع الطبقي . ولكن ما يؤسف له أننا لم نشاهد حتى عملاً مستويًا مستقيماً يساوي قيمة نعمان عاشور الفنية ، بل شاهدنا - وأقولها صراحة - نعمان يلفظ أنفاسه على خشبة المسرح . ويقول نعمان في النشرة الموزعة على الجمهور المشاهد موضحاً فكرته من طرق ميدان المسرحية ذات الفصل الواحد ، أنه « بعد تمام الليلة البيضاء اكتشفت ما وراءها جميعاً . . . فالفصول أو الليالي الثلاث لم تكن إلا جراح لمن فأتى أن أدرك وجودهم من شوائب الشخوص في مسرحيات السابقة . فكأنهم والحال كذلك من سقط المتاع أو ظلال من رؤيا أخذت تنم في ناظري وتنداح إلى بعيد وراء أسوار الماضي . إنهم كما علقهم . . . ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه » . وهذه الكلمات رغم ما فيها من إنشائية أسلوبية ، إلا أنها تكشف بصورة أو بأخرى ، من قريب أو من بعيد ، عن مدى ارتباط المؤلف بهذه الشخوص التي قدمها لنا ، وعن مدى صدقه في النظر إليها وفي تناول حياتها . فهو يقرر أنها « من سقط المتاع » وفي نفس الوقت يحاول أن يكتمس لنفسه تبريراً لبث الحياة فيها من جديد ، رغم أنهم كما خيل إليه « ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه » وإننا لا نملك إزاء هذا التصريح غير المباشر ، إلا أن نوافق المؤلف على أن تلك الشخوص إن هي - فعلاً - إلا هتام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة لا من المؤلف ، بل منا نحن أيضاً ومن المجتمع والفن على وجه الإطلاق .

ولا ننكر أنها شخصيات لعبت في حياتنا دوراً وفي مسرح نعمان أدواراً ، ولكنها الآن فقدت حتى ما يؤهلها لأن تلعب مجرد أدوار عادية في حياتها في

الواقع الخارجى فضلا عن أن تصعد إلى خشبة المسرح بعد اسلاخ ثلاثة عشر ربيعاً من عمر ثورتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية . ولقد كان من الواضح لمن شاهدها على المسرح أنها لم تكن شخصيات بالمعنى المفهوم وإنما جاءت وهي مجردة لا حياة فيها ولا معنى لها . صحيح أن هناك بعض شخصيات لم تكن تخلو من خفة دم ، كشخصية سعيد في الليلة البيضاء ، ولكنها مع ذلك لم تكن مرسومة رسمياً جيداً ، ذلك لأنها أصلاً لم تكن محددة الملامح في ذهن المؤلف لأنه افتعلها افتعالاً ليبلغ عن طريقها كلمات لا هنا ولا هناك قذف بها بعض النواحي الاجتماعية في حياتنا العامة ، هكذا دون سبب أو مبرر مفهوم . وعلى أى الأحوال فهذه إحدى سمات المؤلف في أغلب أعماله . وهو بهذه الطريقة يتبر كمن يكشف غطاء « الحلة » ويمجرى خفواً مما يمكن أن تثيره من فهار ودخان . وإذا كنا نفتقر للمؤلف هروبه من بعض القضايا التي يثيرها ولا يناقشها مناقشة موضوعية في بعض مسرحياته السابقة « على اعتبار أن بالمسرحيات قضايا أخرى أهم وأجدر بالمناقشة ، أفئتنا عن متابعة مثل هذه الفرعيات البسيطة . فإننا في عمله الأخير هذا لا يمكن بحال أن نفتقر له ذلك ، خاصة وأنه عمل يخلو من الثقل الموضوعى أو التراث الفكرى .

وفي تقديري أننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا بأن الليالي الثلاث لا تعدو أن تكون ثلاث تمثيلات إذاعية أو تليفزيونية من ذلك النوع الذى يقدم على سبيل التفتكه أو التريفة على الماضى القريب . أما أن تكون مسرحيات يحتشد لها المتفرجون من أنحاء المدينة ليالى بطولها فهذا ما لا نقره

أبداً . وإلا فليقدم لنا المؤلف تفسيراً لهذا التسطيح وهذا التحلل الفكرى السائدين في لياليه الثلاث . . ابتدا من المرأة الأرستوقراطية النافذة التى تضطر زوجها ليحضر حفل عيد زواجهما ويشارك في هذا التجمع الأسرى الكاذب . إلى ميمى غانية الحى وفنائه القديمة التى جاز عليها الزمن فرمت نفسها - في خريف حياتها وعمرها - على فهمى أفندى المظف اليسيط بعد أن امتها أهل الحى ولاكت ألسنتهم سلوكها الشخصى فجرحت صورتها في الأذهان . . مروراً بالأسرة المتوسطة التى مات عائلها فجأة وتركها في مهبط الريح تواجه أخطار الحياة عزلاء من الأسلحة لا ينفعها هم ولا خال . تعيش المرأة الأرستوقراطية ليلة بيضاء ، وتعيش أسرة المتوفى ليلة سوداء ، وتعيش فهمى أفندى ليلة حمراء ، وتعيش نحن في الصالة ليلة فارغة . فليس من موضوع يستفرقنا ويستول على اهتمامنا ، بل هنا تمر ثلاث ساعات تتوالى علينا بين كل منها والأخرى استراحة نقضها في التساؤل فيما بيننا وبين أنفسنا عن الحكمة فيما شاهدنا . حتى أن بعض الجمهور العادى - وقد لمسها بنفسه وقتذاك - أرجأ البيت في هذا الأمر إلى حين الانتهاء من « الفصل » الثالث ظناً منه أنه يشاهد مسرحية واحدة اسمها ثلاث ليال ، وأن المؤلف قد جعل كل فصل يستقل وحده بليلة . والذى ساعد على تثبيت هذه الفكرة تكرار بعض المحللين في أكثر من مسرحية .

غير أن هذه الظاهرة الفاجية تعتبر دليلاً قاطعاً على قصور النص المسرحى ، إذ هو يفتقر إلى مقومات الإمتاع والمنطق بحيث يصل إلى المتفرج مكتملاً ناضجاً واضحاً . فكون المتفرج يتنفس بعد

هبوط الستار غير ملق إلى الأمر بالا على اعتبار أن ما حدث ليس إلا مقدمة لما سيأتى . . هو دليل على أن المتفرج لم يضع يده على قضية أو موضوع أو فكرة أو أى شئ ، يبقى فيه بعد مغادرة المسرح . ولا ننكر أن بكل ليلة من الليالي الثلاث توجد ثمة فكرة ، ولكنها فكرة باهتة لا ترقى إلى مستوى ثقل المسرح ولا تجرؤ على الاقتراب من خشبته . إلا أن المؤلف قربها ، بل ونصبها على الخشبة ، وذهب إلى أبعد من ذلك فقرر أن « سهار الليالي الثلاث وعلى قدر ما وسعهم العدة الدرامية الحافظة هم ظلال الحاضر بكل ما فيه . . ولياليهم « عفرية الصورة » التى لا يصعب أن نستخرج منها عديد الطبعات في كل حجم وفي أى مقاس . . وليس من العسير أن نطلقهم بالفلسفة ونحملهم الرموز رغم ضيق القطة ونحدد الموقف الدرامى المختار . . وإذا صدقنا حسن نية المؤلف تجاه شخوصه ورحنا لنطلقهم بالفلسفة ونحملهم الرموز من خلال التزام المؤلف « بما يمكن أن أسميه طبيعة الصورة » ، لما وجدنا في الأمر ثمة شئ يشير إلى شئ . و « عفرية الصورة » هذه المتمثلة في شخوص المسرحيات الثلاث كما يشرح لنا المؤلف ، هى في تقديري « أصل » مشوه لصورة بهتت في حياتنا وتحولت إلى « عفرية » لا خطر منها إلا بمحاولة بعثها على المسرح من جديد بهذه الصورة التى شاهدناها على المسرح - فالحق أنه ليس من أحد بين المشاهدين لم يعطف على هذه الشخوص ولم يلتبس لها أذاراً ومبررات لتصرفاتها كما أنه ليس من شك في أن الشخوص رسمت وقدمت إلينا بصورة أدت إلى نتيجة عكسية تناقض تماماً ما حاول

المؤلف التركيز عليه بواسطة اللوحات السريعة الخاطفة التي توارثت في الحوار على شكل نكات وقفشات . وإذا كان المؤلف قد هدف - كما يشرح لنا في النشرة - من تنظيم شخصياته إلى الاحتفاظ بصورة الـ « أصل » من أي خدش قد يصيبه . (ولست أدري أي خدش وأي صورة هذه التي يمكن أن يحدشها التمتع في تناوّلها وسر أغوارها) حرصاً على ألا يتلاشى ظل الحاضر « الذي لا يزال يتطلع على صفحة حياتنا » ؛ أقول إن حرص المؤلف الشديد على الاحتفاظ بطبيعة الصورة الأصلية ، أدى به إلى إزالة ظل الصورة المسرحية من أن تنطبع على صفحة حياتنا الحاضرة . وكانت النتيجة أنه لم يوفق في التعبير عن

الحاضر من خلال التعبير عن الماضي ، كما لم يتمكن من التعبير عن الماضي من خلال الحاضر .

وإذا تجاوزنا النص إلى الإخراج ، لاتفصح لنا أن هذا العمل تجربة لا بأس بها يضيفها الممثل كمال حسين إلى ما قدمه خلال العام الماضي من تجارب في الإخراج المسرحي لم تكن تخلو من فهم وتمتق ودراسة وذوق مسرحي أصيل مقبول . والحق أنني بقدر ما أفتى « المخرج على إجادته رسمه للشخصيات وتنظيم الحركة المسرحية بما يتفق وفهمه للنصوص » ، أعرب له عن انزعاجي من منظر هذا الديكور الساذج المفكك الذي ساهم فيما ساد الصورة العامة للمرحيات من تفسخ وتمزق . ولا يسنى في هذا المقام إلا أن أبشر جمهور المسرح

بمخرج جديد كفء . وبممثل جديد يبشر بطلاء وفير وهو محيي الدين إسماعيل . أما طارق عبد اللطيف فقد عرفناه مثلاً جيداً في أعمال سابقة . وأما عبد السلام محمد فلم يعد من مصلحته تكرار الإشادة به . وكذلك عليّة الجزيري وسعيد خليل وعبد العزيز غنيم وفاروق سليمان كانوا على درجة من الإقناع معقولة . وأظن أنه من فضول القول تكرار الاعتراف بعظمة توفيق الدقن . ولكن الكلمة التي لا بد من قولها هنا هي أنني سعدت باشتراك الفنانة سناء جميل بدورها القصير في هذا العمل ، كما سعدت بعودة الفنانة إحسان شريف إلى نشاطها ، وكذلك تألق الفنانة فاهد سير كهمدنا بها .

خيري شلبي

مجلة المسرح في العالم

مجلة « المسرح في العالم » التي تصدر عن مؤسسة المسرح العالمية ، ويرأس تحريرها الناقد الدرامي روني هنيو ، والتي كانت تصدر منذ عام ١٩٥٠ مرة كل ثلاثة شهور ، أصبحت تصدر الآن مرة كل شهرين وفي ١٠٤ صفحة مقاس ٦٠ × ٤٠ ، وكان الدافع إلى هذا هو نجاح المجلة من ناحية وزيادة الاهتمام بالفن المسرحي من ناحية أخرى ، وتمتاز هذه المجلة عن أكثر المجلات المعنية بشئون المسرح ، بعدم وقوفها عند مسرح بيته

كالمسرح الأمريكي أو المسرح البريطاني أو المسرح الإيطالي وإنما بمحاولتها استيعاب كافة أنواع النشاط المسرحي في العالم كله ، ففيها ترجمات لنصوص من المسرح الصيني والمسرح الهندي والمسرح الياباني والمسرح الأسترالي بل والمسرح الزنجي ، وفيها بحوث مستفيضة عن تطور المسرح العالمي منذ أيام الإغريق حتى الوقت الحاضر ، هذا فضلاً عن تقديم المذاهب النقدية الشهيرة على المستويين . النظري والتطبيقي مما يجعلها مدرسة لقراءة وتعليم أصول النقد الدرامي .

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لإطلاق الفكر الجديد ومجلة لتوليد الرأي الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة لإيمانها بطمية الرأي ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر حل وجود علامة الأمة فالتقد حامل من عوامل إيجادها ولذلك فجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يملقوا عليها بكلمات النقد ، فعدنا أن كلمات النقد النظيف دعائم تساعدنا على تأصيل الجلود ولبات تمكتنا من الملو بالبناء .
ونحن إذ نفتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليشقى فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حار لا لقاء درس وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

الآن . هل مثل هذا الكلام يدخل في عداد البحث الفلسفي الأصلي المنزه عن كل غرض ، المرتفع فوق كل خلاف ؟ .. لقد كنت في صمتك عن الرد عليه أبلغ وأعظم منه حين تكلمت .. أقول هذا وأنصحب لكلماتك : « إن المصري إذ يكتب للمصري هو أخ يتحدث إلى أخيه - فقد يتفقان وقد يختلفان - لكن كل منهما - على كلتا الحالتين - يريد الخير للأخر » (أيام في أمريكا ، مقدمة الطبعة الثانية ص ٤) . وأسأل بتمجيباً لأمركا معاً :

أى غير أراد بك وهو « المتدين » العارف بالحق ؟ ..
وأى غير أردته به وأنت « الفيلسوف » العارف بالحق ؟ ..
أهى عودة من جديد الخلاف القديم بين الفلسفة والدين ؟ ..
على كل حال لقد رددت عليه - وهو حتى يرزق - وهذا حقك ، فكل أن يدافع عن وجهة نظره .

وبعد . . . فإنت تأمل بصدق ونرجو للشخصية العربية الكمال .. كل الكمال . . . حتى تبرز الوجود قوية وناضجة ، وتخلق لنا فلسفة أصيلة تساهم في بناء مجتمعتنا الجديد مساهمة فعالة هذا من جانب ، وتشارك - بإضافات غصية أو مبتكرات - مشاركة إيجابية في تراث الإنسانية من جانب آخر .

عبد المنعم حسن صالح

حول مقال « نحو شخصية عربية جديدة »

سيدى رئيس التحرير ..

أخذت أقرأ مقالكم القيم « نحو شخصية عربية جديدة » مستغرقاً مستمتعاً بما فيه حتى الفقرة الرابعة منه ، فإذا بي أصدم في معنى الفهنية . لأننى رأيت مسار الكلام قد انحرف يساراً - في رأي وبدون غصب - بما قد يدخل في ذهن القارئ أنه في صلب الحديث ، وما ذلك إلا لمقدرتكم البصرية في التناول ، وذلك حين رحمت تقول في سخرية .. أخاطبها كذلك :

« لكن ظهر من بيننا رجال اشأبت أصنافهم نحو أن يسيروا على الدرب وراء الإمام ، دون أن تسعفهم من طياتهم قوة تعينهم على ذلك السير ، فتمثرت خطاهم في مجاهل وأوهام ، من هؤلاء مؤلف كتاب « الفكر الإصلاى الحديث وصلته بالاستعمار الغربى » فهو فى طموحه لأن يصبح بدوره « إماماً » أو ما يشبه الإمام راح يزود عن العقيدة الدينية فى عشوائية عجيبة ، ضد من ؟ ضد نفر من مواطنيه ... الخ » ومن هنا انقطع مسار الكلام ، حتى ختمت المقال بما يشبه التبرير لهذا انقطع الدخيل بقولك : « لا إن الشخصية العربية لا تبني على هذا الهجوم الخاطئ ، ينش به بعضنا بعضنا ... الخ » وكأنك - سيدى معذرة - لم تنهش فيه مثلاً نهش فيك ؟ ! والسؤال

حول مقال « الاشتراكية بين الوحدة والقدر »

أرجو التفضل بنشر التعليق الآتي في مجلتكم القراء :

حول تعليق الأنسة غادة رجاء محمد الوارد في العدد الرابع عشر على مقال الدكتور يحيى الجمل « الاشتراكية بين الوحدة والتمدد » وذلك بقوله « إن الحقيقة الدينية حقيقة علمية اجتماعية ثم تسأل الأنسة عما إذا كانت للدين حقيقة علمية إلى جانب حقيقتها الاجتماعية .

أقول ، إن موضوع العلم والدين في جانبهما النظري يتعلق قبل كل شيء ، بمنهج البحث ، والطريق الذي يسلكه كل من الباحث في حقل الدين والباحث في حقل العلم . فالطريقان يختلفان كل الاختلاف . فنهج البحث الديني منهج تأمل ينطلق الباحث فيه من مفاهيم ومسلّمات أولية يفترض فيها الصدق المطلق . ومن هذه النقطة يأخذ في استنتاج حقائقه مرتباً النتائج على المقدمات ، حتى يتوصل في النهاية إلى نتيجة يقف عندها ، ويعتبرها حقيقة واقعية مطلقة الصدق . وتلك هي الحقيقة الدينية . بينما في حقل البحث العلمي ، تكون نقطته انطلاق الباحث هي الملاحظة المباشرة للوقائع المادية الملموسة ، ثم جمع الحقائق عن هذا الواقع وتصنيفها ثم صياغة النظرية العلمية استناداً إلى تلك التجارب ، ثم تطبيقها ثانية على تجارب مماثلة ، وعند التحقق من صدقها يصل الباحث إلى مرحلة التعميم ، وتصبح ، نظريته بمثابة القانون العلمي . هذا من ناحية طريقة البحث ومنهجه ، وأما من ناحية مادة الموضوع ، فإن الحقائق الدينية هي حقائق ميتافيزيقية تبحث عما بعد الطبيعة ، أي ما وراء الحس البشري . ولهذا لا يمكن اختبارها والتأكد من صدقها إلا عن طريق التأمل الذاتي . بينما الحقائق العلمية لا تخرج من نطاق الواقع الملموس ، ويمكن لأي إنسان اختبار صدقها بإجراء التجربة وتطبيق القانون .

والحقيقة الدينية تبحث في الملل الأولى والغايات النهائية للأشياء ، بينما الحقيقة العلمية تبحث في السبب المباشر لوقوع الأحداث الطبيعية ، وتحاول الكشف عن الطرق التي تحدث بها الأشياء والنتائج المترتبة عليها .

ولعل أبرز من بحث هذه المشكلة ، وعالجها بشكل كامل هو الفيلسوف الألماني « عمانوئيل كانت » ، فكان في النتائج التي توصل إليها القول الفصل في هذا الموضوع . حيث ميز بين الحقائق الدينية والحقائق العلمية ، فاعتبر الأولى حقائق يتوصل إليها عن طريق التأمل الباطني ، والعيان العقلي المباشر « الحس » . ومن

م يكون الإيمان بها نزوعاً وجدانياً وليس اقتناعاً عقلياً . وأثبت استحالة التوصل فيها إلى نتائج حاسمة ، بل وإمكان الوصول إلى نتائج متناقضة انطلاقاً من ذات المبادئ الأولى . ولذلك اختلف ميدان الدين والأخلاق عن ميدان الفكر العلمي وهو ما دعاه به « الفهم » . حيث يحل موضوعه أجزاء العالم المادي ، ويبحث فيه مستند إلى الملاحظة والتجربة والحس المشترك . ومن هنا ندرك الاختلاف الكبير بين الحقائق الدينية والحقائق العلمية من حيث المنهج وطريقة البحث ، ومن حيث طبيعة الموضوع الذي يتناوله كل منهما .

وإذا عدنا إلى قول الدكتور يحيى الجمل بأن الحقيقة الدينية حقيقة علمية ، لا يسعنا الأخذ به إلا على وجه واحد ، وهو موقف الباحث العلمي إزاء الظاهرة الدينية ، ومعالجته لها من خلال تمثيلها لدى الأفراد والجماعات . وإذا فهو يأخذها كحقائق سيكولوجية لدى الأفراد ، أو حقائق اجتماعية لدى الجماعات المتدنية . وذلك باعتبار التجربة الدينية حقيقة سيكولوجية لها مقوماتها ودوافعها في الوعي الإنساني من جانبيه الشعوري واللاشعوري . وفي هذا يقول الباحث الأمريكي المعاصر « جون راندال » : « ينظر الناس إلى الدين اليوم على أنه نتاج اجتماعي بالدرجة الأولى ، وطريقة حياة تنشأ من التنظيم الاجتماعي لتجارب الناس الدينية . فنحن لم نعد نقيم الدليل على إثبات وجود الله ، ولكننا نتحدث بالآخرى عن « معنى الله في التجربة البشرية ونحن لم نعد نقيم الدليل على الحياة الآخرة ، ولكننا ندرس أثر الاعتقاد بالخلود على سلوك الإنسان » .

وإذا . . فن هذه الرواية فقط يمكن اعتبار الدين حقيقة علمية ، وذلك لأن البحث العلمي محدود بمحدود الملاحظة الواقعية « وقائم على اقتطاع جزء من الواقع سواء كان هذا الجزء إنساناً أو نباتاً في الأرض أو نجماً في السماء ، أو ما شئت من أجزاء الكون انمادي . وباقتطاعه لهذا الجزء يجري عليه دراسته لتكوين قواعد عامة تخبر عن طبيعته المادية وسلوكه وعلاقاته بغيره على أساس تلك الدراسة ، ثم التوصل إلى تعميمها في أجزاء مماثلة ، والخروج من كل ذلك بنتائج نسبية ، احتمالية الصدق بحكم طبيعة التجربة ذات التطبيق العملي المحدود والتعميم النظري الشامل ، وما كذلك الحقائق الدينية ، التي يفترض فيها الصدق المطلق في كل زمان ومكان ، وشتان بين الاثنين .

محمد كاظم الطباطبائي
كلية الهندسة - بغداد